آینهٔ میراث

ضمیمهٔ ۲۷

دوفصلنامهٔ ویژهٔ کتاب‌شناسی، نقد کتاب و اطلاع‌رسانی در حوزهٔ متون

دورهٔ جدید، سال دهم، ضمیمهٔ شمارهٔ ۲۷، سال ۱۳۹۱

# گزارش گونه‌ای از کیفیت احیای آثار عبدالقادر مراغی

سید عبدالرضا موسوی طبری

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی
۱۵۶۱_۹۴۰۰

# آینهٔ میراث

**دوفصلنامهٔ ویژهٔ کتاب‌شناسی، نقد کتاب و اطلاع‌رسانی در حوزهٔ متون**

دورهٔ جدید، سال دهم، ضمیمهٔ ۲۷، سال ۱۳۹۱
دارای مجوز علمی ـ پژوهشی به استناد نامهٔ ۳/۵۱۴۰۰ مورخ ۱۳۹۱/۳/۱۷
از وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

## گزارش‌گونه‌ای از کیفیت احیاء آثار عبدالقادر مراغی

**سیدعبدالرضا موسوی طبری**
**صاحب امتیاز: مرکز پژوهشی میراث مکتوب**
**مدیر مسئول: اکبر ایرانی**
**سردبیر: حسن رضائی باغ‌بیدی**
**معاون سردبیر و ویراستار فنی: عسکر بهرامی**
**مدیر داخلی: حسناسادات بنی‌طباء**

**هیأت تحریریه**
محمدعلی آذرشب (استاد دانشگاه تهران)، نجفقلی حبیبی (دانشیار دانشگاه تهران)، اصغر دادبه (استاد دانشگاه علامه طباطبائی)، علی رواقی (استاد دانشگاه تهران)، علی‌اشرف صادقی (استاد دانشگاه تهران)، حامد صدقی (استاد دانشگاه تربیت معلم)، منصور صفت گل (استاد دانشگاه تهران)، محمود عابدی (استاد دانشگاه تربیت معلم)، حبیب‌الله عظیمی (استادیار کتابخانهٔ ملی)، احد فرامرز قراملکی (استاد دانشگاه تهران)

**مشاوران علمی**
سید علی آل‌داود، پرویز اذکایی، محمود امیدسالار (آمریکا)، اکبر ثبوت، غلامرضا جمشیدنژاد اول، جمیل رجب (آمریکا)، هاشم رجب‌زاده (ژاپن)، محمد روشن، فرانسیس ریشار (فرانسه)، برت فراگنر (اتریش)، پاول لوفت (انگلستان)، احمد مهدوی دامغانی (آمریکا)، عارف نوشاهی (پاکستان)، یان یوست ویتکام (هلند)

**صفحه‌آرایی:** نغمه افشار
**لیتوگرافی و چاپ:** نقره آبی

تهران، خیابان انقلاب اسلامی، بین دانشگاه و ابوریحان، شمارهٔ ۱۱۸۲
شناسهٔ پستی: ۱۳۱۵۶۹۳۵۱۹
تلفن: ۶۶۴۹۰۶۱۲ ، دورنگار: ۶۶۴۰۶۲۵۸

www.mirasmaktoob.ir
ayenemiras@mirasmaktoob.ir
ayenemiras@gmail.com
http://www.islamicdatabank.com
http://www.srlst.com
http://www.islamicdatabank.com/farsi/f_default.asp

**بها: ۳۰۰۰۰ ریال**

نقل مطالب این نشریه با ذکر مأخذ آزاد است.

- آراء مندرج در نوشته‌ها الزاماً مورد تأیید *آینهٔ میراث* نیست.
- هیأت تحریریه در ویرایش مطالب آزاد است.
- مطالبی که برای چاپ مناسب تشخیص داده نشود، پس فرستاده نخواهد شد.
- در هر شماره تاریخ دریافت (د) و تاریخ پذیرش (پ) در ابتدای مقالات درج می‌شود.
- همهٔ مقالات مندرج در دوفصلنامه دست کم پس از تأیید دو داور چاپ می‌شود.
- نمونهٔ نهایی مقاله پس از تأیید نویسندهٔ آن چاپ می‌شود.

**از نویسندگان درخواست می‌شود به نکات زیر توجه فرمایند:**

- مقاله باید حاصل پژوهشهای نویسندهٔ آن باشد.
- مطلب ارسالی نباید در نشریهٔ دیگری چاپ شده باشد.
- مقاله باید دارای پنج تا ده کلیدواژه و چکیدهٔ فارسی حاوی ۱۰۰ تا ۱۲۰ کلمه باشد.
- حجم مقاله نباید بیش از بیست صفحهٔ مجله باشد.
- شیوهٔ نگارش فرهنگستان زبان و ادب فارسی ملاک و راهنمای ویراستاری مطالب است، بهتر است نویسندگان محترم به منظور تسریع در کار این شیوه را اعمال فرمایند.
- بهتر است هر مقاله روی کاغذ A4 تایپ شود، یا با خط خوش و خوانا بر یک روی کاغذ نوشته شود.
- حتی‌الامکان نمودارها، جدولها و تصاویر به صورت آماده برای چاپ ارائه شوند.
- توضیحات باید به صورت پی‌نوشت در پایان مقاله و پیش از فهرست منابع بیایند.
- ارجاعات باید در درون متن در میان پرانتز آورده شوند. برای ارجاع ذکر این اطلاعات ضروری است:
- نام خانوادگی تاریخ: [جلد/] شمارهٔ ص (مثلاً: ابوالقاسمی ۱۳۷۵: ۱۸/۱) . اگر ارجاع بعدی به اثر دیگری از همان نویسنده باشد: همو تاریخ: [جلد/] شمارهٔ ص (مثلاً: همو ۱۳۷۳: ۱۶) . اگر ارجاع بعدی به همان کتاب باشد: همان: شمارهٔ صفحه. اگر ارجاع بعدی دقیقاً همانند ارجاع قبلی باشد: همانجا.
- برای ارجاع به منابع قدیم، به جای تاریخ، نام کتاب ذکر می‌شود: نام خانوادگی، نام کتاب: [جلد/] شمارهٔ ص.
- منابع مقاله باید پس از ارجاعات و توضیحات به صورت زیر مرتب شود:

کتابهای جدید: نام خانوادگی، نام، تاریخ، نام کتاب، [به کوشش .../ ترجمهٔ ... ، چ ... ، ... ج،] نام شهر.

کتابهای قدیم: نام خانوادگی، نام، نام کتاب، [به کوششِ .../ ترجمهٔ ... ، چ ... ، ... ج،] نام شهر، تاریخ.

مقاله: نام خانوادگی، نام، تاریخ، «عنوان مقاله»، نام کتاب/ نام مجله، [س ... ، ش ... ،] ص ... ـ ... .

- همراه هر مطلب ارسالی ضروری است نام و نام خانوادگی نویسنده، مرتبهٔ علمی، وابستگی سازمانی، نشانی کامل پستی و الکترونیکی و شمارهٔ تلفن ارسال شود.
- لطفاً مقالات و مطالب را به نشانی دفتر مجلهٔ *آینهٔ میراث* و یا به نشانی پست الکترونیک *آینهٔ میراث* ayenemiras@mirasmaktoob.ir ارسال فرمایید.

# گزارش گونه‌ای از کیفیت احیاء آثار

## عبدالقادر مراغی

به همت مرحوم تقی بینش

به ضمیمهٔ نقدی از تصحیح مجدد جامع الالحان چاپ فرهنگستان هنر

و بررسی تصحیح و شرح فهلویات جامع الالحان

از: علی اشرف صادقی

سید عبدالرضا موسوی طبری

با یاد تقی بینش

و تقدیم به رضا مهدوی

## اشاره

آنچه در پی می‌آید، اگرچه مقاله‌ای نسبتاً مفصل و مدون به نظر می‌رسد، در حقیقت یادداشتهای پراکنده‌ای است که از سر تعجیل به امر دوست و برادر ارجمندم مدیر محترم مرکز موسیقی حوزهٔ هنری، جناب رضا مهدوی ــ دام اجلاله ــ صورت تحریر یافته است. من در این نوشته سعی کردم تا همهٔ آثار انتشار یافتهٔ مراغی را که به اهتمام استاد فقید سید محمدتقی بینش ـ رحمه‌الله ـ تصحیح و تدوین شده، هرچند مختصر و ابتر، تا حدودی از حیث کیفیت احیای اثر و روش تحقیق و تصحیح بررسی کرده و برای خوانندهٔ علاقه‌مند گزارش کنم.

همچنین در ادامهٔ بررسی کار مرحوم بینش، به تصحیح مجدد *جامع‌الالحان* نیز مکرر تفأل زدم تا با نقد این اثر، وضوح بیشتری به شأن و رتبهٔ علمی آن عزیز بخشیده باشم. پیشاپیش از عموم خوانندگان فرهیخته به سبب طرح برخی مسائل پیش‌پاافتاده و ابتدایی پوزش می‌طلبم. امیدوارم امثال استاد عبدالله انوار در این بحث وارد شوند و نکات باریک‌تر از موی را بشکافند.

## فهرست


مقدمه ..... ۷

مقاصدالالحان ..... ۹

جامع‌الالحان ..... ۱۳

شرح ادوار ..... ۱۹

جامع‌الالحان (خاتمه) ..... ۲۳

جامع‌الالحان (چاپ فرهنگستان هنر) ..... ۲۹

«فهلویات» جامع‌الالحان، به تصحیح علی‌اشرف صادقی ..... ۵۷

کتابنامه ..... ۷۳

## مقدمه

ابتدا می‌کنم به این اقرار ضرور که بی‌شک مرحوم تقی بینش در مراغی‌شناسی نسبت به همهٔ موسیقی‌پژوهان ایرانی فضل تقدم و توجه و تسلط داشته است و امروز اگر کسی لغزشی از بینش را درمی‌یابد و اصلاح می‌کند، وامدار فهم و معرفتی است که از آثار مصحَّح آن استاد فقید کسب کرده است.

در کارنامهٔ مرحوم سید تقی بینش آثار متنوعی از حیث موضوع دیده می‌شود که اهم آن در حوزهٔ موسیقی است. در میان آثار موسیقایی ایشان که شامل تصحیح، تحقیق، تألیف و سخنرانی است، تصحیح متون کهن موسیقی بیشترین حجم و جلوه را دارد؛ و در میان آثار تصحیحی موسیقایی او سهم عمده از آن تألیفات عبدالقادر مراغی است.

بینش تقریباً تمامی آثار مراغی را تصحیح و منتشر کرده است: الف. *مقاصدالالحان*، ب. *جامع الالحان*، ج. *شرح ادوار*، د. *خاتمهٔ جامع الالحان*. از این میان *خاتمهٔ جامع‌الالحان*، چنان‌که از عنوان آن پیداست، فصل پایانی *جامع‌الالحان* است و کتاب مستقلی نیست؛ اما مرحوم بینش به دلایلی که خود در مقدمه توضیح داده، آن را در مجلدی علی‌حده منتشر کرده است. باری، من در این مقاله سعی کردم تا از این چهار اثر گزارشی مختصر ارائه کنم و ضمن گرامیداشت یاد آن عزیز به غث و سمین کار او نظری بیفکنم. اما اجازه می‌خواهم حرف آخر

را همین ابتدای سخن عرض کنم. به باور این کمترین، اگر فرضاً آثار مراغی به قلم مرحوم بینش تصحیح نمی‌شد و امروز قرار بود کسی ابتدا به ساکن آثار مراغی را بی‌پشتوانهٔ دقت و همت آن زنده‌یاد تصحیح کند، وقوع فاجعه‌ای به‌مراتب بدتر از فاجعهٔ هیروشیما قطعی و حتمی بود؛ چرا که تصحیح آثار مراغی تنها برای کسی مقدور است که چندین علم را بداند؛ موسیقی و ادبیات فارسی و عربی را در حد کمال، و ریاضی و تاریخ و لغت را به قدر آشنایی. (بر اینها البته وقوف بر فن کتابت و خط، و ظرایف کار تصحیح را نیز باید افزود.)

مرحوم بینش با این علوم که برشمردم، آشنا بود و در هر یک از این اقالیم اگرچه سلطنت نداشت، شهروند محترم و مطلعی به‌شمار می‌رفت؛ به واسطهٔ آنکه کار سلاطین این حوزه‌ها را تصحیح و احیا کرده بود. در لغت و تاریخ و شعر و موسیقی هم آثار گرانسنگی از آن عزیز پرهمت به یادگار مانده است که اکنون سالهاست منبع و مأخذ محققان فرهنگ سترگ ایرانی‌ـ اسلامی است. خداوند روح آن عالمِ فاضلِ خاشع را غریق رحمت واسعهٔ خویش کناد!

## مقاصدالالحان

اولین اثری که از عبدالقادر مراغی در ایران چاپ شد، *مقاصدالالحان* او بود که به همت تقی بینش توسط بنگاه ترجمه و نشر کتاب به سال ۱۳۵۶ شمسی انتشار یافت. این اثر بر اساس نسخهٔ مکتوب به خامهٔ مؤلف محفوظ در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، تصحیح شد، و طبع آن نیز با توجه به امکانات قلیل و علیل آن روزگار صورت مطلوبی دارد. جداول و دوایر را ظاهراً بینش به دست و قلم خود ترسیم کرده و باید گفت که نسبتاً خوب از عهده برآمده است.

از ویژگیهای دیگر این کتاب، یکی آن است که نسخه‌بدلها در پایین صفحه ذکر شده و نه در انتهای هر فصل (چنان‌که در *شرح ادوار*).

اما به نظر می‌رسد با وجود تلاش تحسین‌برانگیز بینش، کار *مقاصدالالحان* چنانکه باید تمام نشد. دلیل آن نیز روشن است: اول اینکه روش تصحیح در این کار چندان مقبول و معقول نیست. (توضیح این عبارت یا ادعا را در سطور بعد می‌آورم.) دوم آنکه نسخهٔ مؤلف همیشه صددرصد کامل و بی‌نقص نمی‌تواند بود؛ چه بسا مؤلف هم گاهی، به سبب آشنایی و مؤانست زیاد با موضوع متن، لغزشهایی داشته باشد. هم از این روست که مراغی در پایان *مقاصدالالحان* می‌نویسد:

> این کتاب مقاصد را بر سبیل تعجیل تمام کتابت کردم اگر در عدد و ارقام سهوالقلمی واقع شده باشد مستعدان بقوت ذهن وقاد درست بخوانند (ص ۱۴۲).

و البته (اگر اشتباه از قلم مصحح سر نزده باشد) باید گفت این سهوالقلمها به اعداد و ارقام محدود نمی‌شود. جهت نمونه عرض می‌کنم:

> لحن عبارت است از مجموع نغمات مختلفـة الحدة والثقل که مرتب باشد به ترتیب علائم مقرون بألفاظ منظومة داله بر معانی که محرک نفس باشد (ص ۸).

در این عبارت بی‌شک کلمهٔ «علائم» غلط و «ملایم» صحیح است؛ چرا که عبارت مذکور دقیقاً ترجمهٔ سطری از رسالهٔ *شرفیهٔ* صفی‌الدین ارموی (ص ۲۶) است. صفی‌الدین می‌نویسد:

> واللحن یرسم بانّه مجموع نغم مختلفـة الحدة والثقل رُتّبت ترتیباً ملائماً و قرنت بها الفاظ دالّه علی معانی مُحرکـةٍ للنفس...

از این موارد، البته به‌ندرت در این کتاب می‌توان یافت و بیشتر آنچه به چشم می‌خورد اغلاط تایپی ساده‌ای است، مثل مزلت به جای منزلت (ص۱۵)، قام مقام به جای قائم مقام (ص۷۹)، و حرکات و سکنات نابجا بر روی اتانین (در صفحات ۹۱، ۹۲، ۹۳ و صفحات بعد از آن)، و نیز صفحاتی که اشعار عربی در آن دیده می‌شود (مثل ص ۱۰۶ یا ص ۱۹۷ که اغلاط در آن بیشتر است)؛ چنان‌که می‌خوانیم:

سعادتنا الیوم فی مقم  بسلطانها خیر اهل الموی

در همین یک بیت، وجود چندین غلط مطبعی، آشکار و مسلم است؛ از جمله مقدم به جای مقم و یا الوری به جای الموی.

اما مشکل اصلی کتاب روش نسبتاً نامطلوب تصحیح آن است که کم‌وبیش به متن صدمه زده است. اشکال عمده عدم اعمال رموز کتابتی است. گاه مؤلف، یعنی مراغی، خواننده را با علامتی به اضافه کردن کلمه‌ای به متن و یا حذف کلمه یا عبارتی از متن رهنمون ساخته، اما مصحح نه کلمهٔ افزوده شده را داخل در متن کرده (و تنها به نقل آن در پانوشت بسنده کرده است) و نه لفظ یا عبارت محذوف را از میدان متن به در کرده است. حتی در مواردی در پانوشت آمده که

فلان عبارت یا کلمه که در متن می‌بینید، در دستنویس مراغی خط زده شده بود، ولی ما آن را دوباره در متن آوردیم. مثلاً در صفحهٔ ۵۷ می‌خوانیم:

... از همان قاعده طالبان استخراج توانند کردن. استخراج ابعاد ثلاثه لحنیه کنند.

در پانوشت آمده که «توانند کردن» را خط زده‌اند. و درست هم همین است؛ با حذف «توانند کردن» و البته کلمهٔ «استخراج» که با حذف «توانند کردن» متصل به استخراج بعدی می‌شود، جمله سلامت خود را باز می‌یابد. توجه کنید:

... از همان قاعده طالبان استخراج ابعاد ثلاثه لحنیه کنند.

یا در صفحهٔ بعد (ص ۵۸) نمونهٔ آشکار دیگری را در پانوشت مشاهده می‌کنید که مصحح می‌نویسد «در حاشیه: عشر، صح»، یعنی مؤلف کلمهٔ عشر را به قسمتی از متن که مشخص است اضافه کرده و علامت «صح» را که قید صحت است نیز بر آن افزوده است، اما مصحح آن را در متن نیاورده و تنها در پانوشت به آن اشاره کرده است.

باری، همهٔ این موارد که نگارنده قصد پرداختن تفصیلی به آن را ندارد، گویای این واقعیت‌اند که بینش در زمان تصحیح *مقاصدالالحان* هنوز در ابتدای مسیر تصحیح یک متن موسیقایی بود و البته با وجود این نسبتاً خوب از عهده برآمد و دست‌کم در استدراک کلمات و اصطلاحات سهل‌انگاری نکرد و منابع لازم را هم دید. علاوه بر این مقدمهٔ خوبی بر کتاب نوشت که تا آن روزگار کسی (لااقل در میان مشرق‌زمینیان) این قدر غور در آثار و سوانح زندگی عبدالقادر نکرده بود.

کتاب بینش چهل صفحه مقدمه و شصت صفحه تعلیقات دارد؛ یعنی چیزی حدود دوسوم حجم متن اصلی کتاب. همچنین فهرست لغات و اصطلاحات و ترکیبات و سازها و مقامها و نام کسان و جایها و کتابها در انتهای اثر، هر جست‌وجویی را آسان می‌کند. بخشی نیز ذیل عنوان «فرهنگ کتاب» پس از فهرست اعلام به چشم می‌خورد دربردارندهٔ معادل فرانسه و انگلیسی اصطلاحات، که در جای خود مفید و راهگشاست. و در پایان، مآخذ است که

خود به‌تنهایی از همت و جست‌وجوی جدی مصحح در جهت ارائهٔ متنی منقح و مضبوط خبر می‌دهد.

## جامع الالحان

تصحیح و تحقیق *جامع‌الالحان* را ظاهراً مرحوم بینش بر اساس نسخهٔ مؤلف (تحریر ۸۱۸) در بهار ۱۳۶۱ش به اتمام رساند؛ چنان‌که از تاریخ ذکر شده در انتهای مقدمهٔ کتاب (ص۲۷) برمی‌آید. اما کار در سال ۱۳۶۶ توسط مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی به چاپ رسید؛ با مقدمه‌ای حدوداً برابر با حجم مقدمهٔ *مقاصدالالحان*. اما تعلیقات در این کتاب مفصل‌تر (صد صفحه) شده است. انواع فهرستها در پایان متن و تعلیقات و نیز «فرهنگ موسیقی» معادل فرانسه و انگلیسی اصطلاحات موسیقایی کتاب هم در انتها آمده است. شاید تنها تفاوت ظاهری این کتاب با *مقاصدالالحان*، عدم ذکر منابع و مآخذ مصحح در *جامع الالحان* است.

و اما روش تصحیح متن در این اثر نیز همان مشکلاتی را دارد که در *مقاصدالالحان* شاهدیم. علائم و رموز کتابتی غالباً اعمال نمی‌شود، بلکه تنها در پانوشت می‌آید. این امانتداری البته گاه در بعضی موارد شایستهٔ تحسین است، اما به نظر می‌رسد این علائم باید در کار اعمال شود و سپس اگر مصحح در اعمال آن تشکیک و وسواس داشت، شرح ماوقع را در پانوشت بیاورد. به پایین صفحات کتاب نگاه کنید! در بسیاری از صفحات می‌بینید که مصحح کلمه یا عبارتی را علی‌رغم وجود علامت «صح» در کنار آن، داخل در متن نکرده است. (برای نمونه بررسی کنید صفحات ۴۰ تا ۵۰ را).

بنده فقط یک نمونه عرض می‌کنم: معمولاً مراغی، یا هر موسیقیدان دیگری،

وقتی صحبت از اسباب حدّت و ثقل (زیری و بمی یا به تعبیر ابن‌سینا تیزی و گرانی) می‌کند، مواردی را به یک تعداد برمی‌شمرد؛ چرا که فی‌المثل اگر بعد منفاخ در آلات ذوات النفخ سبب ثقل است در مقابل آن طبیعتاً و قاعدتاً قرب منفاخ سبب حدت است.

باری، مطلبی بدین بداهت و روشنی حتی سبب نشد تا مرحوم بینش سبب سوم از اسباب ثقل را از پانوشت به داخل متن بیاورد تا با اسباب حدت برابر شود:

> اما اسباب ثقل در آلات ذوات النفخ بعد منفاخ و سعت تجویف و لین نفخ است و اسباب حدّت قرب منفاخ و ضیق تجویف و سعت ثقبه و شدّت نفخ (ص۲۳).

در کمال تعجب می‌بینیم که دو کلمهٔ «ضیق ثقبه» که سبب سوم از اسباب ثقل بوده و در مقابل سعت ثقبه است، در پانوشت آمده و توضیح داده شده که این دو کلمه در حاشیهٔ متن نوشته شده است. باری، از این موارد فراوان می‌توان سراغ داد. مواردی که جملات متن را دچار اخلال و اشکال کرده است.

از آنجا که این کتاب با یک نسخه تصحیح شده، خالی از لغزش و سهو نیست؛ اما بیش از این سهوها اغلاط تایپی آن به چشم می‌آید؛ به طوری که در یک صفحه (ص۲۱۴) کلمهٔ «مساغ» سه بار به همین شکل و سه بار با قاف (مساق) آمده است. جدا نکردن حروف ابجدی که غالباً نشانهٔ نغمه‌هاست از حروف متن (به وسیلهٔ گیومه و یا برجسته‌سازی)، معضل دیگر این کتاب است. به طوری که هر حرف جداافتاده‌ای خوانندهٔ کتاب را به اشتباه می‌اندازد؛ به خصوص اگر یک غلط تایپی هم در این امر مددرسانی کند. چنان‌که مثلاً در صفحهٔ ۱۰۳ می‌خوانیم: «اگر مطلق وتر اسفل را برل...» که این برل صورت مغلوط کلمهٔ بَدَل است.

در این کتاب غالب اَشکال و جداول به صورت عکسی است، یعنی عین تصویر نسخه در میان متن قرار گرفته است که کیفیت بسیار نامطلوبی دارد و قابل استفاده نیست. در مواردی مصحح محترم اقدام به فراهم کردن صورت تایپی نغمه‌ها کرده، ولی نتیجهٔ مطلوبی به دست نیامده است. ساده‌ترین این

نغمه‌نگاریها در بخش شعبات بیست‌وچهارگانه است که مراغی طریقهٔ استخراج نغمات را از دساتین اوتار با چند حرف ابجدی و نقطه‌هایی در بین آنها نشان می‌دهد. درج این حروف و نُقَط و محاسبهٔ آنها به‌غایت ساده است؛ مع‌هذا غالب آنچه در این بخش آمده است، خالی از اشکال نیست. برای نمونه صورت صحیح چند شعبه را در اینجا می‌آوریم و مقایسه و مطابقت را به علاقه‌مندان وامی‌نهیم:

نوروز عرب (ص۱۴۱): یط . . یو . ید . یب . ی . ح

ماهور (ص۱۴۱): یح . یو . ید . . یا . . ح ز . . د . . ا

همایون (ص۱۴۴): یه . . یب . ی . ح . و . د . . ا

محیّر (ص۱۴۶): یح . . یه . یج . یا . . ح . . ه . ج . ا

با وجود همهٔ این مسائل، انتشار *جامع‌الالحان* توسط بینش دومین گام مهم در جهت مراغی‌شناسی و بلکه شناخت اصول موسیقی قدیم ایران و نیز به اعتباری جهان اسلام به شمار می‌رفت و از این حیث بسیار مغتنم و قابل تقدیر بوده و خواهد بود.

مقدمهٔ *جامع‌الالحان* نسبت به مقدمهٔ *مقاصدالالحان* کامل‌تر و دقیق‌تر است؛ مع‌هذا مشخص است که هنوز بسیاری از منابع در دسترس مصحح قرار نگرفته است، از این رو حدس و احتمالات در این مقدمه نقش قابل توجهی دارد.

امروز با کشف منابع جدید صحت و سقم بعضی از این حدسها بر ما معلوم شده است؛ مثل تاریخ تولد پسر سوم مراغی یعنی عبدالعزیز که به نوشتهٔ بینش «به دلیل نیامدن اسمش در نسخهٔ مورخ ۸۱۸ *جامع‌الالحان* باید بعد از ۸۱۸ باشد» (ص هفت) که صحیح نیست؛ چرا که در حاشیهٔ نسخهٔ بادلیان (دستنویس دیگری از *جامع‌الالحان*) به خط مراغی سال تولد عبدالعزیز ۸۱۶ ثبت شده است. (نک: *جامع‌الالحان*، چاپ فرهنگستان، ص بیست‌وهشت، تصویر ۱) اما در عوض محاسبهٔ تقریبی سال تولد مراغی بر اساس قرائن و شواهد بی کم و کاست و دقیق است. بینش می‌نویسد:

اگر سن عبدالقادر را در موقع این شرط‌بندی حدود بیست سال فرض کنیم

تاریخ تولد او تقریباً سال ۷۵۸ می‌شود (ص هفت).

و این تاریخی است که مراغی خود در نسخهٔ بادلیان بدان تصریح کرده است؛ به این صورت که در پایان کتاب می‌نویسد:
و در این ایام که این کتاب را وضع کردم... در سن پنجاه و هفت سالگی قمری بودم (*جامع‌الالحان*، چاپ فرهنگستان، ص بیست‌وهفت، تصویر ۳).

از آنجا که تاریخ کتابت این نسخه ۸۱۶ است، عدد ۵۸ یعنی سن مراغی را در آن زمان از آن کسر می‌کنیم، نتیجه می‌شود ۷۵۸. پس حدس بینش به طور شگفت‌آوری در این مورد دقیق بوده است.

**نکته**

در انتهای بررسی کتاب *جامع‌الالحان* خوب است اشاره داشته باشم که بینش در مقدمهٔ کتاب بیتی را شاهد می‌آورد در اثبات تشیّع عبدالقادر. او ظاهراً شواهد دیگری هم برای تشیع او، و نیز شواهدی جهت اثبات تسنن او دارد؛ اما هیچ‌کدام چندان قابل پافشاری نیست. بحث نگارنده البته ربطی به این مسأله ندارد، یعنی در حال حاضر کاری به این نداریم که عبدالقادر شیعه بوده یا سنی. بحث بر سر بیتی است که بینش در خصوص آن می‌نویسد:

> بیتی از عبدالقادر در مدح سلطان حسین جلایر در *جامع الالحان* دیده می‌شود که شیعه بودن او را با ایهام نشان می‌دهد (ص دوازده).

اما این بیت از مراغی نیست بلکه از شاعر معاصر و دوست مراغی، سلمان ساوجی است. در قصیده‌ای با مطلعِ

خاک خون آغشتهٔ لب‌تشنگان کربلاست  آخر ای چشم بلایین اشک خونینت کجاست؟

(سلمان ساوجی، *دیوان*، ص۱۸۲)

و بیت مورد اشارهٔ بینش این است:

کوری چشم مخالف من حسینی‌مذهبم  راه حق این است نتوانم نهفتن راه راست

(همان)

این بیت پر از ایهام است. خوب است یادآوری کنم که مخالف، حسینی، راه، نهفت و راست، جملگی اصطلاحات موسیقی است. از طرف دیگر، بیت مذکور در مجلس سلطان «حسین» جلایر خوانده شده و نیز در مقام «حسینی» کار شده است (یعنی نوبت مرتبی که این بیت در آن اجرا شد، به سفارش همین سلطان در مقام حسینی ساخته و پرداخته شده بود).

می‌دانیم که آل جلایر شیعه‌مذهب بودند و انتخاب این بیت برای کاری به سفارش سلطانی که حسین نام داشت و آن کار نیز در مقام حسینی ساخته شده بود، بسیار زیرکانه و هنرمندانه است، اما بیت، چنان‌که گفتم، از سلمان ساوجی است که این مسائل ضمن قصیده‌ای در منقبت حضرت امام حسین (ع) سروده شده است.

شاعری با تخلص «کجج» نیز در قطعه‌ای خطاب به مراغی گفته است:

چون حسینی مذهبی با شاه نازت می‌رسد  زین جهت هم در مقامت هست نوروزی دگر

(*بینش، جامع‌الالحان*، (خاتمه) ص۱۲۷)

## شرح ادوار

کتاب *شرح ادوار* را بینش در سال ۱۳۷۰ش توسط مرکز نشر دانشگاهی منتشر کرد. این کتاب از هر حیث نسبت به *مقاصدالالحان* و *جامع الالحان* برتری دارد. مصحح آن با میراثی که از سالها تجربه در تصحیح متون عبدالقادر مراغی و تحقیق در احوال و آثار او به چنگ آورده، مقدمه‌ای جامع بر این کتاب نگاشته است که اهل فن پختگی و سلامت و جامعیت این مقدمه را نسبت به مقدمه‌های آن دو کتاب پیشین تأیید می‌کنند.

همچنین حروفچینی کتاب با امکانات جدیدی که در آن سالها شایع و رایج شد، هیئتی شکیل‌تر یافته است. جداول البته همچنان به صورت عکسی است، اما به سبب چاپ مناسب، وضوح و کیفیت بسیار بهتری نسبت به تصاویر *مقاصدالالحان* و *جامع الالحان* دارد.

تصحیح متن نیز حرفه‌ای‌تر، و با روش عالمانه‌تری انجام شده است؛ اگرچه در این اثر هم بسیاری از مطالب مفید متعلق به متن را در پانوشتها باید یافت که البته در این کتاب به پی‌نوشت تغییر یافته است، یعنی دیگر در پایین صفحه نسخه‌بدل یا توضیحات به چشم نمی‌خورد، بلکه در پایان هر فصل توضیحات مربوط به مطالب آن فصل آمده است.

متن بر اساس سه نسخهٔ خطی تصحیح شده است: ۱. نسخهٔ مدرسهٔ عالی شهید مطهری (سپهسالار سابق)، ۲. نسخهٔ کتابخانهٔ ملی تهران (ملی)، ۳. نسخهٔ

نورعثمانیهٔ ترکیه (نور).

بینش در توضیحات برای نشانهٔ نسخه‌بدلها برخلاف معمول از حروف رمزی استفاده نکرده، بلکه نام خود کتابخانه‌ها را نوشته است: نور، مطهری، ملی. حروف ابجدی داخل گیومه یا پرانتز قرار نگرفته است و کتاب از اغلاط تایپی هم خالی نیست. فاحش‌ترین این اغلاط سال تولد مراغی است که حدود ۷۶۸ ثبت شده است (ص۳۱).

در بخش تعلیقات آخر کتاب، به نسبت با مطالب پخته‌تری از تعلیقات دو کتاب دیگر مراغی روبه‌رو هستیم، اما پیداست که منابع مورد رجوع مصحح چندان تغییری نکرده و دامنهٔ آن وسعتی نیافته است. فی‌المثل اگر در تعلیقات *جامع‌الالحان* در بارهٔ عمادالدین عبدالملک سمرقندی می‌خوانیم: «در آثار دورهٔ تیموری و کتبی نظیر *روضات الجنات* اسفزاری ذکری از این سمرقندی نشده است» (ص۲۹۳). در تعلیقات *شرح ادوار* می‌بینیم که مصحح نه فقط بر این مطلب چیزی نیفزوده، بلکه از اظهارنظر در این مورد به کلی صرف‌نظر کرده است، در حالی که در چند نقطه از کتاب ذکر عمادالدین سمرقندی آمده است و این عمادالدین همان کسی است که در منابع آن عصر ــ که اتفاقاً چندان دور از دسترس بینش هم نبوده ــ از پدرش عصام‌الدین مکرر یاد شده (برای نمونه، نک: نوایی ۱۳۲۴: *رجال* ۱۱۸؛ حافظ‌ابرو، *زبدةالتواریخ*، ص ۳۶۵، ۴۶۶ و ۸۱۱) و از خود عمادالدین نیز در منابعی چون *تذکرةالشعرای* دولتشاه سمرقندی می‌توان سراغ گرفت. آنجا که در «ذکر خلف اکابر سلف خواجه عبدالملک سمرقندی نور قبره» می‌نویسد:

> از جملهٔ اکابر سمرقند بوده. به وقت سلطنت امیرکبیر تیمور گورکان شیخ‌الاسلام بلدهٔ محفوظه بوده و در علم و فضیلت و جاه بی‌نظیر بوده و الیوم در خاندان مبارک او بزرگی بر قاعدهٔ اول است و خواجه را با وجود فضل و علم، اشعار ملایم است و مولانا بساطی تربیت یافتهٔ اوست (دولتشاه، *تذکرةالشعراء*، ص۵۹۰ـ۵۹۱).

همچنین در *بیاض* تاج‌الدین احمد وزیر دستخط او را می‌بینیم که مطالبی از پدرش کتابت کرده است. اما در همین دو سه صفحهٔ مختصر، اطلاعاتی دربارهٔ خود عمادالدین نیز به دست می‌آید؛ به‌خصوص اینکه پیش از مشاهدهٔ دستخط او به خطی دیگر می‌خوانیم:

هَذَا مَا وشّح بِهِ المولی الأعْظَم شیخ الاسلام الاعلم الاکرم المستغنی عن الالقاب عماد الملّـة والدّین عبدالملک السمرقندی حین شرف خطـة الشیراز رسولاً من سمرقند فی الحادی عشر من شعبان المعظم سنة اثنتین ثمانین و سبعمائه (ص۴۴۱).

از سطور فوق می‌توان دریافت که عبدالملک در تاریخ ۷۸۲ از سمرقند به شیراز آمد به عنوان مقامی دولتی (یعنی به رسالت).

ترقیمهٔ مطلب نیز حاوی اطلاعات جدیدی است. می‌نویسد:

کاتب هذه السّطور ابواحمد عمادُبن عصام‌بن ابی بکربن محمدبن عبدالرحیم‌بن بکربن علی صاحب الهدایه، رحم الله الماضی و عصم الباقی، کتبها حامداً لله تعالی (ص ۴۴۶).

از این نوشته برمی‌آید که کنیهٔ او ابواحمد بوده، یعنی فرزندی نیز به نام احمد داشته است. حتی دو بیتی که بینش در نسخهٔ نورعثمانیه اضافه بر سه بیت منقول از عبدالملک در *جامع الالحان* دیده و تمام آن (یعنی هر پنج بیت) را زائد یا مکرر تلقی کرده و هم از این رو آن را نه در متن، که در پی‌نوشت نقل کرده است، حاوی نکته‌ای مفید است و آن تخلص عبدالملک در شعر است که در مقطع غزل مورد بحث آمده است:

«ابن عصام» نام قلندر درست کرد  چون برفکند قاعدهٔ مال و جاه را

(مراغی، *شرح ادوار*، ص ۱۵۱)

و نیز در تذکرهٔ *منتخب اللطایف* ذیل نام عصیانی ــ که بی‌شک تحریف عصامی است ــ می‌خوانیم:

عبدالملک عصیانی سمرقندی در عهد امیر تیمور شیخ الاسلام بود. منه: گرش به عاشق بیچاره ماجرا بودی... (رحم علیخان، *منتخب اللطایف*، ص۲۷۴).

و اما فهرستها. در انتهای کتاب دو فهرست عام وجود دارد: اول «اعلام» که اسم اشخاص و اقوام و کتب و امکنه است؛ دوم فهرست «لغات، ترکیبات و اصطلاحات» است که به‌رغم فواید بسیار، برخی موارد آن غیرمعمول به نظر می‌رسد.

عمدهٔ اشکال این عبارات و ترکیبات این است که کمتر کسی برای پیدا کردن مثلاً «تربیع» در بخش حروف شین به دنبال «شکل تربیع» و یا برای پیدا کردن دور یا دور ایقاعی در بخش حروف باء به دنبال «بی زمان دور ایقاعی» می‌گردد. و نکتهٔ آخر اینکه کتاب فاقد فهرست منابع و مآخذ یا به تعبیر امروز «کتابنامه» است.

## جامع‌الالحان (خاتمه)

خاتمهٔ *جامع‌الالحان* به تصحیح تقی بینش، بر اساس نسخهٔ مورخ ۸۱۸ ق و به خط مؤلف، در سال ۱۳۷۲ توسط مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی (پژوهشگاه) منتشر شد؛ با مقدمه‌ای مفید و نسبتاً جامع که متذکر فواید ویژهٔ این بخش از کتاب *جامع‌الالحان* است، و البته تاریخ نگارش آن تابستان ۱۳۶۸ ش.

در پایان کتاب نیز ابتدا یادداشتها و توضیحات بینش در خصوص برخی اشعار آمده است، بعد از آن، واژه‌نامه، سپس فهرست مآخذ، و در انتها فهرست اعلام. همین‌جا گفتنی است که ارقام فهرست اعلام متأسفانه با صفحات کتاب مطابقت ندارد و گاه پیدا کردن اسمی (اعم از اسم شخص، مکان یا کتاب و رساله) خواننده را حسابی به زحمت می‌اندازد.

اما کیفیت احیای این اثر (که البته اثری مستقل از *جامع‌الالحان* نیست، ولی به جهت تفاوت موضوع، و حجم نسبتاً زیاد، مصحح بهتر دیده آن را جدا از دیگر ابواب کتاب منتشر کند) در مجموع و با توجه به اینکه مصحح تنها یک نسخه در دست داشته و نیز نخستین کسی است که به تصحیح این متن همت گماشته، قابل قبول و حتی شایستهٔ تحسین است. البته این رأی پذیرفتنی‌تر می‌شود اگر دو نکتهٔ دیگر را نیز یادآور شویم: اول اینکه عبدالقادر مراغی خود در کتابت اشعار مکرر دچار سهو و خطا می‌شده است. و دوم اینکه کتاب مورد بحث از اغلاط

تایپی فراوان نیز صدمه دیده است. بنابراین بخشی از اشکالات کتاب را نمی‌توان به سهل‌انگاری و بی‌احتیاطی مصحح مرتبط دانست. معهذا به نمونه‌هایی از لغزشها اشاره می‌کنم، بی‌آنکه مشخص کنم این لغزشها چگونه و از قلم چه کسی صادر شده است.

عمدهٔ اشکالات به چشم آمده از تورقی سرسری در این کتاب، به افتادگیها، اضافات، جابه‌جایی و اخلال در وزن مربوط می‌شود. چند نمونه:

ـ ص۲۰، مجلس اول، سطر ۱: «الحمدلله خلق الوجود من العدم.» کلمهٔ «الّذی» بعد از الحمدلله افتاده است.

ـ ص۲۶، سطر ۱: «دل طلب کن دار ملک دل توان شد پادشا.» به جای کن، «کز» صحیح است و سطر یا بیت بعد نیز در دستنویس مراغی افتادگی دارد. شعر از خاقانی است و مصحح به‌آسانی می‌توانست افتادگی را با رجوع به دیوان بدین‌گونه اصلاح کند: «تا تو خود را پای بستی [باد داری] در دو دست» (خاقانی، *دیوان*، ص ۱).

ـ ص۴۱، سطر ۱:

بسان صورت دیوار در تمامت خلق　　نه مردمم اگر از مردمی اثر دیدم

به جای اثر، «نشان» باید نهاد. چرا که قافیهٔ بیت بعد «توأمان» است.

ـ ص۱۷۴، سطر ۳:

آن کو به سلامی ز تو قانع شده باشد　　یکباره رها مکن که ضایع شده باشد

دیرست که یاد می‌نیاری ز رهی　　انشاءالله که خیر مانع شده باشد

نمی‌دانم که سهو از مؤلف بوده است یا از مصحح، اما از مصرع سوم پیداست که صورت اصلی شعر رباعی بوده و در هر سه مصرعِ مقفّی کلمهٔ «شده» زاید است.

ـ ص ۱۷۴، سطر ۵:

کلی دو لب خویش ببست از خدمت  یکباره زبان کلک از من ببرید

بیت ماقبل این بیت چنین است:

بی آنکه حدیث سرد بشنید ز من  بدخدمتی و جنایتی دید ز من

و روشن می‌کند که در مصراع «یکباره زبان کلک از من ببرید»، صورت صحیح «ببرید ز من» است.

ـ ص۱۷۵، سطر ۱: «سواء ظهر قرطاس و بطن اذا کان الی کریم» دو مصراع در اینجا تبدیل به یک مصراع شده و کلمه‌ای هم از میان افتاده است. صورت صحیح آن، چنین است:

سوآء ظهر قرطاس و بطن  اذا کان الکتاب الی کریم

ـ ص۱۷۶، سطرهای ۶ و ۷: دو بیت عربی مذکور در این نشانی، یک شعر واحد فرض شده در حالی که مستقل از یکدیگر است. توجه کنید:

یا کتابی اذا وصلت الیه  قبل الارض ثم قبل یدیه

قبل انامله فلیس انامِلا  لکنّنی مفاتح الأرزاق

ـ ص۱۸۶، دو بیت آخر: هم دو بیتی که متصل آمده، منفرد و منفصل است و هم «بطرقی» در بیت اول غلط است و «نطرقی» صحیح. توجه بفرمایید:

لقمه چندان خور که ناگه نطرقی  بهر گندم رخت آدم شد تلف

❊

مکن بیهده کاه و جو را تلف  که از بهر کاری دهندت علف

ستارهٔ بین بیتها و تبدیل «بطرقی» به «نطرقی» از من است. احتمال می‌دهم اشتراک در قافیه سبب این سهو شده باشد. جالب اینکه در تصحیح خضرایی نیز

این دو بیت یک شعر فرض شده، شاید هم در اصل نسخه چنین بوده است.

ـ ص۱۷۳: سطر ۸ با ردیف «از من دریغ داشت» مربوط به بیت ماقبل است که با بیت مابعد خود خلط شده است. همچنین این دو بیت (چند سطر پایین‌تر) نیز از یک شعر است و بهتر است پیوسته باشد:

ننویسی جواب نامهٔ من نامهٔ من نیرزدت به جواب

ای عجب لطف تو روا دارد کز لب تشنه باز گیرد آب

که ظاهراً از ادیب صابر است. (نک: ادیب صابر، *دیوان*، ص۳۳۲)

ـ ص۱۶۹، سطر ۱:

سلام من نفحاته سلام یلوح الصبح من لمعاته

بینش بر سر «سلام» نخست نشانه‌ای نهاده و در پانوشت آورده است: «در اصل به عنوان نسخه‌بدل آمده است: یفوح.»

اما آشکارا پیداست که «یفوح» نسخه‌بدل کلمهٔ سلام نیست، بلکه لفظِ از میان افتادهٔ بعد از سلام است. متأسفانه مصحح با همین یک برداشت اشتباه، هم وزن، هم قافیه و هم ساختار صحیح جمله را معیوب ساخته است. در حالی که شکل صحیح بیت چنین است:

سلام یفوح... من نفحاته سلام یلوح الصبح من لمعاته

که البته باز هم مصرع اول چیزی کم دارد و ظاهراً در نسخهٔ «ب» مورد استفادهٔ خضرایی بعد از یفوح آمده «المسک» که مشکل را حل می‌کند. ابیات دیگر این شعر نیز در چاپ بینش کمابیش اشکالاتی دارد.

ص۶۶، سطر ۵: دو بیتی که عرض می‌کنم باید از بیت مابعد (که نقل می‌شود) منفصل و مستقل باشد.

لا تظلمن إذا ما کنْت مقتدراً  فالظلم آخره یأتیک بِالندمِ
نامت جفونک و المظلوم منتبه  یدعوا علیک و عین اللهِ لم تنمِ

❊

أما واللهِ اِنّ َالظْلم و شوم  و لا زال المسیء هُو المظلوم

البته هر سه بیت از امام علی (ع) است و هر سه در نهی از ستمکاری و هر سه مختوم‌المیم. اما در وزن و قافیه اختلاف دارد. ضمن آنکه یدعو باید نوشت نه یدعوا. همچنین «و» میان الظلم و شوم زاید است. و نیز به نظر می‌رسد پایان بیت سوم هوالظلوم باشد نه هوالمظلوم.

ـ در همان صفحه، چند سطر پایین‌تر می‌خوانیم:

نکنی دفع ظالم از مظلوم  تا دل خلق نیک بخراشد
تا تو با صید گرگ پردازی  گوسفندان هلاک می‌باشند

در تصحیح خضرایی هم همین‌طور آمده (شاید مراغی چنین ثبت کرده است)، اما به هر حال می‌باید اشاره کرد که «بخراشد» با «می‌باشند» جور در نمی‌آید. شعر از «مواعظ» سعدی است و در نسخه‌های مواعظ «بخراشند» آمده است.

اما از این همه در می‌گذریم؛ چرا که نقد کامل اثر و ذکر جملهٔ لغزشهای آن (اعم از اشتباهات مؤلف و مصحح و حروفچین و...) خود مجالی دیگر می‌طلبد.

این بود گزارشی مختصر و کلی از چهار کتاب مراغی که در طی سالیانی دراز به همت دانشی‌مردی چون مرحوم سید محمدتقی بینش تصحیح و طبع شد. امیدوارم برای کسانی که این کتابها را ندیدند یا اگر دیدند به دقت و تأمل در آن نظر نکردند، سطور فوق تصوری اجمالی و در عین حال نزدیک به واقعیت از این آثار و شیوهٔ کار مصحح، پدید آورده باشد.

## جامع‌الالحان (چاپ فرهنگستان هنر)

و اما چاپ اخیر *جامع الالحان* که به کوشش بابک خضرایی و توسط فرهنگستان هنر صورت گرفته است نیز در این میان شایستهٔ بررسی است تا هم کار مرحوم بینش در قیاس با آن سنجیده شود و هم، از آن مهم‌تر، ببینیم سرنوشت اثری ارجمند از عبدالقادر مراغی به کجا انجامیده است. خضرایی در پیشگفتار کتاب در باب ضرورت کار خود نوشته است:

> کتاب *جامع الالحان* نیز که به همت مرحوم تقی بینش به چاپ رسید، گرچه تأثیر عمیق و مثبتی بر جای گذاشت، به سبب کمبود امکانات آن دوره و شاید کسالت ایشان، در برخی موارد دارای اشکالاتی است؛ از جمله به سبب نداشتن نسخه‌بدل، جای بسیاری از مطالب که در آن نسخه در حاشیه آمده بود، بر مصحح روشن نبوده و به‌ناچار در پانویس آمده و متن تا حدی از پیوستگی دور مانده است. نیز بیشتر جدولها از نسخه، گراور شده که غالباً ناخواناست و بر اینها باید جاافتادگیها و احیاناً قرائت نادرست و غلطهای فراوان چاپی را نیز افزود. باید گفت در کنار یادداشتهای مفیدی که مرحوم تقی بینش نوشته‌اند، نکاتی در برخی یادداشتها طرح شده که خالی از اشکال نیست. همهٔ اینها ایجاب می‌کرد که تصحیح دوباره و دقیق‌تری با تکیه بر نسخه‌ها و منابع بیشتر برای این رسالهٔ موسیقی فارسی بسیار مهم انجام شود (مراغی، *جامع*، چاپ خضرایی، ص هجده).

حال باید دید که به راستی مصحح تازه‌نفس ما با میراثی که از تلاشهای مرحوم بینش در دست داشته و نیز نسخه‌های نویافته و امکانات جدید، چه میزان از این قرائتهای نادرست و اغلاط چاپی و امثال ذلک کاسته است.

شکی نیست که این کتاب نسبت به کار مرحوم بینش، اگر کاستیهایی دارد، امتیازاتی هم دارد. مواردی از اشکالات رفع شده است، مثلاً بعضی از مطالبی که بینش در حاشیه آورده بود، وارد متن شده که غالباً موجب پیوستگی و سلامت جملات شده است. از دیگر امتیازات این چاپ داخل گیومه قرار گرفتن حروف ابجدی است که سبب می‌شود با حروف و کلماتِ متن خلط و آمیزش نیابد. اما فارغ از این موارد که البته در جای خود از اهمیت برخوردارند، جناب خضرایی نه در تحقیق به منابع جدیدی مراجعه داشته و نه در تصحیح به قدر انتظار تلاش کرده است (جز اینکه نسخهٔ دومی باز به خط مؤلف به دست آورده و با تحریر نخست مقابله کرده است که البته مغتنم است و جای قدردانی دارد).

در اینجا بنده به نمونه‌هایی از برخی اشکالات و لغزشها اشاره خواهم کرد که از تورق نه چندان دقیق کتاب مذکور به دست آمد؛ باشد که با طرح این مسائل قضاوت منصفانه‌تری نسبت به کار بینش داشته باشیم.

## نغمات و ایقاعات

بی‌مقدمه از موارد جزئی آغاز می‌کنم. البته نگارنده در جداول و دوایر تعمق نکرده و به محاسبه (برای تشخیص صحت و سقم ارقام و حروف) دست نزده است، اما از فرط وضوح چند مورد به نظر آمد که عرض می‌کنم من باب نمونه، شاید مصحح را برانگیزد تا در دیگر موارد دقت و رفع اشتباه کند. از جمله در فصل رابع از باب سادس که در کار بینش هم نظری افکندیم، مروری ساده کارساز است. در نغمات عزّال یک نقطه از دو نقطهٔ میان نغمهٔ «و» و «ح» زاید است. یا در نغمات صبا بین نغمهٔ «یو» و «یه» نقطهٔ موجود اساساً بیجاست.

در ص ۲۳۷ «ثقیل هزج: تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ» آمده است که یقیناً اشتباه است؛

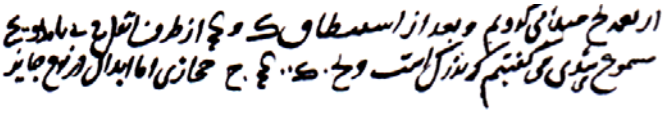
چرا که تَنَنَنْ فاصلهٔ کبری است و چنان‌که عبدالقادر مراغـی در دو صـفحهٔ قبـل یعنی ص ۲۳۵ تصریح دارد، فاصلهٔ کبری در ازمنهٔ ایقاعی مستعمل نباشد.

جالب اینکه در جوار همین لغزش آشکار، یعنی ص ۲۳۶ نیـز در بحـث از زمانهـا آمده است: «... و ثلاثه امثال آن را خفیف ثقیل هزج خواننـد و اربعـه امثـال آن را ثقیل الهزج.» معهذا مصحح محترم سه فاصلهٔ کبری را برابر ثقیل هزج آورده است.

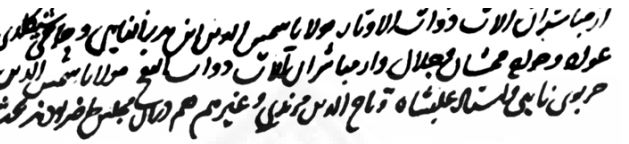
همچنین در ص ۲۳۵ در تعریف وتد مفروق آمده است: «و آن سه حرف بود کـه حرف اول متحرک باشد و حرف وسط ساکن؛ مثلاً تانْ.» که باز غلط اسـت و صـحیح تانَ است؛ چراکه حرف وسط الف است و ادامهٔ عبارت مراغی خود گویاسـت: «و این را مفروق برای آن خوانند که ساکن آن در میان هر دو متحرک افتاده است.»

## ناخوانیها و غلط‌خوانیها

مواردی در کتاب دیده می‌شود که ظاهراً مصحح قادر به قرائت متن نشده اسـت. بعضی از این موارد با علامت سؤال مشخص شده، اما غلط‌خوانیها احتمالاً بر مـا پوشیده است؛ چرا که متن اصلی را پیش رو نـداریم، جـز معـدود مـواردی کـه مصحح اصل تصویر متن را در کتاب به چاپ رسانده است، مثلاً در صفحهٔ ۱۳۶، پی‌نوشت شمارهٔ ۳۲ سطر دوم، به جای علامت سـؤال «یـو» (یعنـی نغمـهٔ یـو) صحیح است، چنان‌که در تصویر آمده است.



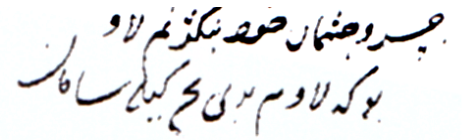
یـا در ص۲۸۵، پـی‌نوشـت شـمارهٔ ۵۴، مطـابق تصـویری کـه چـاپ شـده «شمس‌الدین‌بن بدر النایی» صحیح است نـه شـمس‌الـدین بـدرالنایی. همچنـین «شیکلدی عوّاد» در تصویر دیده و خوانده می‌شود نه شیکلدی عودی.



یا در ص ۴۴۸ دو دوبیتی محلی آمده که تصویر آن در ص۴۹۴ موجـود اسـت. از روی این تصویر می‌توان به عدم دقت نظر در کار مصحح پی بـرد. (اگرچـه ظـاهراً جناب خضرایی اعتماد کلی به قرائت و استنساخ و اسـتنباط علـی‌اشـرف صـادقی نکرده و در یکی دو مورد از متن مصحَّح ایشان تخطی کرده، اما موارد متابعت از کار نامبرده کمال تعجب را برای هر بیننده‌ای در پی دارد.) مثلاً می‌خوانیم: «ار دو کیتی ده دامانم وُزنی جنک» (ص۴۴۸). اما در تصویر از واو ملصق به «زنـی» خبـری نیست و صحیح نیز همین است، چرا که منهـای ایـن واو در وزن و معنـا خللـی ایجاد نمی‌شود. دیگر می‌خوانیم: «بو که لاوم برنح کیلی سامان.» اما آشـکارا در تصویر آمده است: «بو که لاوم بری بح کیلی سامان.» که «بری بح» را «بـربح» خواندن خود از سهل‌انگاری مصحح در استنساخ متن خبر می‌دهد.

همین‌طور در مصرع قبل از این مصرع نیز غلط‌خوانی واضح و فاحشی دیـده می‌شود. روایت مصحح چنین است: «چسر چشمان خـود بنگـژنم لاو.» کـه در تصویر «چرا» به جای «چسر» است؛ الا اینکه کاتب حرف چ را کشیده است. و تازه گیریم که این لغت «چرا» نباشد، بالاخره یک چشم بینا حـرف بعـد از ایـن

«چر» یا «چسر» را که به عقیدهٔ بنده الف است و شاید یک شخص ناوارد آن را واو بخواند (به دلیل شباهتی که سهواً پیش آمده) می‌تواند نادیده گرفت؟



برخی ناخوانیها نیز محل استعجاب است؛ چرا که بدون دیدن متن هم، به حسب معنیِ جمله و گاه به یاری وزن و قافیه، می‌توان یقین کرد که فی‌المثل در متن زیر، جای هر دو کلمهٔ «خوانده نشده» واژهٔ «میثاق» بوده است.

خبر ز صحت ... و حسن پیمان داد　　چو از مجاری حال تو کردم استنطاق
هزار نفس گرامی فدای آن پیمان　　هزار جان گرامی فدای آن ...

(ص ۴۵۵)

یا در جای دیگر می‌خوانیم:

ادب تا ... از نور الهی　　بنه بر سر برو هر جا که خواهی

(ص ۴۳۲)

پیداست، و شک نباید کرد که جای نقطه‌چین در نسخه «جیست» بوده؛ یعنی ادب تاجیست ...

## تشکیکهای بی‌مورد

بعضی علامت سؤالها یا تردیدها و تشکیکها بی‌مورد است. مثلاً در ص۴۵۹ آمده است: «ناز و جور و جنگ [؟] بر در مان درآ.» که علامت سؤال در اینجا بیجاست و معنی روشن. می‌گوید جنگ و نزاع را (که معشوق همواره در ادبیات ما به این قبیل صفات متصف است) بر در بگذار (چه یکی از معانی ماندن، گذاشتن است) و سپس داخل شو.

یا در ص۴۴۱ آمده است:

باده خور و عیش کن که عمر بکار است　　بر کف کس تا ابـد نگـار نمانـد

بر روی کلمهٔ «بکار» و «نگار» ستاره‌ای گذاشـته شـده و در توضـیح آن آمـده است: قرائت مشکوک. در مورد معنی کلمهٔ «بکار» در این مصرع عجالتاً اظهـار نظر نمی‌کنم، اما نگار در مصرع دوم به معنی نقش است و این معنـی در ترکیـب «نقش و نگار» که امروز هم مستعمل است وضوح دارد، همچنین نقش یـا نگـار بر کف دست زدن در گذشته امری رایج و معمـول بـوده اسـت. (امـروز هـم در برخی از نقاط ایران و کشورهای همجوار در مناسبتهای مختلـف کـف دسـت را حنا و یا با نقش و نگار تزئین می‌کنند.) و این مسأله در ادبیات فارسی بارهـا و بارها مورد توجه شاعران قرار گرفته است؛ چنان‌که نظامی گنجوی می‌گوید:

رخ آراسـته دسـتها در نگـار　　به شادی دویدندی از هـر کنـار

(نظامی، *شرفنامه*، ص۹۷۱)

و باز نظامی گفته است:

هر نگاری بسان تازه‌بهـار　　همه در دستها گرفتـه نگـار

(همو، *هفت‌پیکر*، ص ۷۰۱)

و از شاعران نزدیک‌تر به عصر ما وحشی بافقی می‌گوید:

همچو خرّم دل جوانان در شـب نـوروز و عیـد

پایهـا انـدر حنـا و دسـتها انـدر نگـار

(وحشی، *دیوان*، ص ۳۰۳)

**عدم توجه به تقدیم و تأخیر**

برخی از اشتباهات ناشی از عدم اشراف بر رموز و نشانه‌های کتابتی در نسخ کهـن است. فی‌المثل یکی از نشانه‌های رایج در میان کاتبان قدیم علامت «م‌ـخ» (که در

بسیاری مواقع نقطهٔ «خ» را نمی‌گذاشتند) به نشانهٔ مقدم و مؤخر بوده است. این نشانه وقتی بر روی کلمات قید می‌شد که کاتب دو کلمه یا دو مصرع یا دو سطر را جابه‌جا می‌نوشت. علامت مقدم و مؤخر به آسانی از کثیف‌کاری و خط‌زدن و دوباره نوشتن جلوگیری می‌کرد. من نمی‌دانم در مواردی که در این کتاب مشاهده کردم، علامت «م‌خ» در اصل متن بوده یا نه؟ چرا که در مواقعی کاتب قصد می‌کرده که بعد از کتابت صفحه یا فصل یا کل کتاب این علامت را بگذارد اما قصد خود را فراموش می‌کرد، معهذا در مواردی بر بنده معلوم و مبرهن است که دو کلمه باید جابه‌جا شود تا متن سلامت خود را بازیابد. مثلاً در صفحهٔ ۳۵۵ می‌خوانیم:

در باغ طبیعت تو چون نیست کرم　　مقلوب کرم را تو به، ای مایهٔ غم

که صحیح آن این است: «مقلوب کرم تو را به ای مایهٔ غم.»

یا در صفحهٔ ۳۸۰ می‌خوانیم:

ناگهان چارده‌شب ماهم را در سر　　هوس باختن یک ندم نرد افتاد

که آشکارا از حیث معنی و وزن معیوب است و صورت صحیح آن، چنین: «ناگهان ماه شب چاردهم را در سر.»

## تأملات نابجا:

توضیحات مصحح در خصوص پاره‌ای از لغات و اصطلاحات گاه بی‌اساس است. فی‌المثل مراغی می‌گوید که ثقبهٔ ظهر نای (یعنی سوراخ پشت نی) را شجاع می‌خوانند (ص۲۶). و به قول مصحح، این کلمه در نسخه‌ها به‌آسانی و وضوح شجاع خوانده می‌شود، اما از آنجایی که معنی این لفظ بر ایشان پوشیده است، حدس زده‌اند که شاید صحیح آن شحاج (به معنی اکتاو بم) باشد (ص۳۱ پی‌نوشت شمارهٔ ۱۰۳).

البته بنده نیز عجالتاً از ارتباط کلمهٔ شجاع (در معانی مختلفش) با ثقبهٔ ظهر نای بی‌اطلاعم، اما از آنجا که این کلمه کراراً در نسخه‌های مختلف آثار مراغی و

دیگر موسیقیدانان پارسی‌نویس، و نیز رسالات عربی موسیقی به وضوح آمده است، حدس و گمان برای یافتن واژه‌ای دیگر بی‌معنی است، بلکه صواب آن است که مصحح همهٔ همّ خود را صرف دریافت وجه تسمیهٔ لفظ شجاع کند.

نمونهٔ دیگر که ذکر آن خالی از فایده برای علاقه‌مندان به متون کهن موسیقی نیست، اصطلاح «لسان» است برای وتر میانی عود. خضرایی این کلمه را درست خوانده و از این رو حاصل کارش نسبت به کار مرحوم بینش که کلمه را به سبب وجود سه نقطه در زیر حرف سین «پسان» نوشته، یک گام به اصالت متن نزدیک‌تر است؛ اما او این بار نیز از رابطهٔ میان معنای این لفظ و وتر سوم عود درمانده و به همین سبب در اصل لغت همچون لغت شجاع شک کرده است (نک: ص۱۲۳).

در این مورد هم بنده مدعی نیستم، ولی به ذهنم می‌رسد که وجه تسمیهٔ آن نسبتاً روشن است؛ چرا که زبان در وسط و میانهٔ صورت جاندار (اعم از حیوان و انسان) قرار دارد. وانگهی یکی از معانی واژهٔ عود در عربی استخوان بُن زبان است. از آنجا که لسان به وتر میانی عود اطلاق می‌شده،[۱] چنان‌که شاعر ملاحظهٔ ترتیب اوتار را کرده است، می‌گوید:

حاد و زیر و لسان و مثلث و بم  پنج تارند متّفق با هم[۲]

بعید نیست که وجه تسمیهٔ آن چنین بوده باشد. البته این همه حدس و ظن است و بیشتر باید در این خصوص تحقیق کرد؛ ولی قدر مسلم اینکه این کلمه «لسان»

---

۱. ضروری است متذکر شوم که اگر نشانی از کلمهٔ لسان در متون متقدم موسیقی (آن گاه که عود را چهار وتر بیشتر نبود و مراغی در فصل ثالث از باب خامس ذیل عنوان «در بیان اربعه اوتار که آن را عود قدیم خوانند» از آن یاد می کند) یافت شود، تمامی آنچه در شأن نزول این کلمه آورده‌ام خطاست؛ چرا که لسان نام دیگر وتر مثنی است و اگر چهار وتر برای عود در نظر بگیریم، توجیهی برای لسان نامیدن وتر دوم (مثنی) به این معنا که مراد کردیم نداریم.

۲. آقای نصرالله ناصح‌پور در تعلیقات *درةالتاج* قطب‌الدین شیرازی (ص۲۲۴) بیت مذکور را چنین آورده است:

حاد و زیر و مثنی و مثلث و بم  پنج تارند متّفق با هم

و گویا اصلاً ملتفت اخلال ایجاد شده در وزن شعر نشده است.

است و احتمالات دیگر منتفی است.

نمونهٔ دیگر که باز خالی از فایدهٔ لغوی نیست، کلمهٔ «مرق» (ص۱۵۷) است. خضرایی این کلمه را «مَرق» یا «مُرق» نوشته و معنی آن را بی‌آنکه مأخذ خود را مشخص کند «سرود گدایان» و «سرود کنیزکان» آورده است. البته پیدا کردن مأخذ این معانی کار آسانی است. در *لغتنامهٔ* دهخدا همین معانی به نقل از *اقرب الموارد* و *السّامی* آمده است؛ اما به باور نگارنده استخراج چنین معنایی از این لفظ در جملهٔ مراغی که می‌گوید: «و این جمع نغمات محزون و مرق باشند» (ص۱۵۷) اگرچه مطلقاً بی‌ربط نیست، منطقی به نظر نمی‌رسد.

به احتمال قوی ــ بلکه گزاف نیست اگر بگویم به قطع و یقین ــ این کلمه نعت فاعلی از ارقاق است، یعنی با تلفظ «مُرِقّ» و به معنی نازکدل کننده[۳] و بدین تلفظ و معنی در متون دیگر هم می‌توان از آن سراغ گرفت، چنان‌که مثلاً در *المعجم فی معاییر اشعار العجم* می‌خوانیم: «اگرچه بیشتر فهلویات به معنی غریب آراسته است و به نغمات مرقّ مطرب پیراسته ...» (ص۱۷۳).

## توضیحات ابتر

توضیح بعضی اصطلاحات اگرچه غلط نیست، اما برای فهم دقیق و درست متن ناکافی است. مثلاً واژهٔ تربیع ــ که گمان کنم تنها یک بار در سراسر این کتاب آمده باشد ــ دو بار توسط ویراستار شرح داده شده است:

یک. در پی‌نوشت باب ثانی‌عشر، شمارهٔ ۵۱ ص۲۸۴ بدین عبارت: چیزی را

---

۳. در *لغتنامهٔ* دهخدا شاهدی برای این واژه (مرق، به فتح میم و سکون راء) از یکی از متون فارسی نقل شده که قرائت آن چندان مورد اعتماد نمی‌تواند بود. هم از این رو در *لغتنامه* نیز نسبت به آن اظهار تردید شده است. عبارت از *العراضه فی الحکایة السلجوقیه* تألیف محمدبن محمدبن نظام حسینی یزدی (ص۸۶) است. می‌گوید: «عجوزه به قرینه بدانست، و به سر کوچه دوید و به طریق اماره گفت از فلان خانه فریاد و نالهٔ مرق معلق شنیدم.» در پانوشت *لغتنامه* در مورد واژهٔ «مرق» آمده است: «شاید مرغ معلق (؟) و اگر چنین باشد اینجا شاهد نیست.» اما به نظر می‌رسد که نه «مُرق» است و نه «مُرغ»، بلکه «مُرِقّ» است به معنی نازکدل کننده، و معلق نیز شاید تصحیف کلمه‌ای دیگر باشد.

چهارتایی ساختن.

دو. در واژه‌نامهٔ عربی به فارسی (ص۵۰۶) تربیع چهارگوشه یا چهارگانه بودن.

حال ببینیم متن مراغی چیست و نقش این کلمه در آن چگونه است؟ و آیا توضیح ویراستار یا مصحح راهگشای خواننده برای نیل به مقصود مراغی می‌تواند بود یا خیر؟ یادآور می‌شوم که مصحح در توضیحی در آغاز واژه‌نامه نوشته است: «معانی واژگان با توجه به معنی آنها در این کتاب آمده است» (ص۵۰۵).

و اما مراغی در بخشی از کتاب مذکور در توضیح نوبت مرتب که اشکال تصانیف رایج آن دوران بوده است، می‌گوید: نوبت مرتب از چهار قطعهٔ موسیقی تشکیل شده است: قول، غزل، ترانه و فروداشت. سپس هر یک از این چهار قطعه یا چهار نوع از انواع تصانیف را تشریح می‌کند و در پایان می‌نویسد: «این فقیر، احسن الله احواله، در نوبت پنج قطعه اختیار کردم تا از شکل تربیع دور باشد» (ص۲۷۳).

پرسش خوانندهٔ این مطلب چنین می‌تواند بود که چرا باید از شکل تربیع دور باشد؟ و بدیهی است که توضیح جناب خضرایی هیچ کمکی به خواننده نمی‌کند. اما اگر برای مخاطب روشن کنیم که تربیع در اعتقاد قدما با نحوست همراه بوده و نحوست تربیع در نجوم مسأله‌ای مشهور است و همین عقیده و باور نجومی به اهل هنر نیز سرایت کرده چندان که در معماری و نقاشی و موسیقی نمونه‌های بسیاری از پرهیز از تربیع را می‌توان سراغ داد، خواننده فهم و درک کاملی نسبت به متن کتاب پیدا می‌کند.

(جملهٔ معترضه: در همین واژه نامهٔ عربی به فارسی برابر کلمهٔ «مستزاد» آمده است: «آنچه اضافه شده، بخش پنجم نوبت مرتب که احتمالاً عبدالقادر مراغی به نوبت مرتب افزوده است» ص۵۰۹). از نظر این بنده لفظ «احتمالاً» در این جمله نه نشانهٔ دقت و وسواس علمی بلکه آیتی است از عدم تتبع و تفحص کافی و بلکه لازم؛ چرا که علاوه بر خود عبدالقادر مراغی که در تألیفاتش مکرر به این موضوع به صراحت اشاره کرده است، دیگران نیز این واقعیت را تأیید کرده‌اند. فی‌المثل بنایی در رسالهٔ موسیقی خود می‌نویسد:

و خواجه عبدالقادر ــ روح الله روحه ــ برین چهار یک کار دیگر مزید

ساخته و آن را مستزاد نامیده که نوبت به مذهب او پنج کار باشد» (بنایی، *رساله در موسیقی*، ص ۱۲۸).

دیگر از موارد قابل ذکر توضیح کلماتی چون مثلث و مثنی است. مقابل مثلث آمده است: «سومین وتر عود (از طرف زیر)» و مقابل مثنی: «دومین وتر عود (از طرف زیر)». معنی این واژه‌ها البته تا زمانی معین همین‌طور بوده که ویراستار محترم اشاره کرده است؛ اما در زمان عبدالقادر مراغی که عود پنج تار بوده و در سرتاسر این کتاب هر حکمی رفته بر این‌گونه از عود (یعنی عودی که دارای پنج وتر متفق بوده) رفته است، مثنی سومین وتر و مثلث چهارمین وتر عود است (نک: ص۱۲۱).

## واژه‌نامه، کتابنامه و نمایه‌ها

البته نقص عمدهٔ واژه‌نامه معانی گاه ناقص و یا مبهم برخی واژه‌های آن نیست؛ بلکه اول نقص آن این است که تلفظ صحیح واژه‌ها غالباً برای خوانندهٔ بیگانه با زبان عربی معلوم نیست، چرا که نه اعراب دارد و نه آوانویسی شده است. نقص دوم داخل نکردن بسیاری از واژه‌های متن در این واژه‌نامه است. مثلاً شما اگر در متن بخوانید «... و اسباب حدّت ما یقابل ذالک اعنی غلظ و خلو و صغر» (ص۲۶) نه «ما یقابل ذلک» را در واژه‌نامه می‌یابید (اگرچه بارها این عبارت کوتاه در کتاب تکرار شده)، نه «خلو» را و نه «صغر» را. حتی الفاظ بسیار پرکاربردی چون «اخری» و «اوتار» هم در این واژه‌نامه به چشم نمی‌آید. بگذریم از اینکه واژه‌های عربی بخش خاتمه که تقریباً نیمی از حجم کتاب بدان تعلق یافته است، بالکل نادیده گرفته شده است. و کاش در این باب توضیحی داده می‌شد که این واژه‌نامه برای متنِ منهای خاتمه تدارک دیده شده است، چنان‌که کتابنامه.

باری، در کتابنامه نیز به هیچ یک از نشانیهایی که به مآخذ بخش خاتمه داده شده همچون *دیوان سلمان ساوجی*، *دیوان خاقانی*، *دیوان فخرالدین عراقی*، *دیوان*

*انوری*، *رباعیات مهستی گنجوی* یا *دیوان امام علی* و *دیوان ابوتمام* و *دیوان متنبی*، و نیز *تاریخ آل جلایر* و... نمی‌توان دست یافت؛ چرا که ویراستار محترم تصحیح این بخش را ظاهراً به دیگران وانهاده و بالکل فراموش کرده است که منابع آن را در کتابنامه ذکر کند. از این رو ما نمی‌دانیم که فی‌المثل ارجاع مصحح به کدام چاپ از *دیوان انوری* است و یا کدام تصحیح از *دیوان سلمان ساوجی* را مد نظر داشته است.

نمایه‌ها نیز همین وضع را دارند. مثلاً اگر در نمایهٔ اصطلاحات نظری بیفکنید، خواهید دید که بسیاری از اصطلاحات متن را فاقد است؛ از جمله همان غلط و خلو و صغر را که پیشتر از آن سخن به میان آمد.

ضمناً آنچه در این نمایه ذکر شده نیز بعضاً نشانی کامل و دقیقی ندارد. فی‌المثل «محط» شاید صد بار در کتاب تکرار شده باشد، اما فقط نشانی یک صفحه (۲۵۶) در برابر آن قید شده است.

همچنین متن این فهارس از اغلاط خالی نیست. البته بعضی از این اغلاط به‌اصطلاح مطبعی است، مثل «بت‌المهدی» به جای «بنت‌المهدی» (ص۵۲۴) یا «مغز ما ببرد» به جای «مغز ما برد» (ص۵۲۶) یا «جنبده» به جای «جنبنده» (ص۵۱۰) و بعضی اغلاط از متن به این فهرستها راه یافته است؛ مثل «شمس‌الدین بدرالنایی» به جای «شمس‌الدین‌بن بدرالنایی» (ص۵۲۳) و «شیکلدی عودی» به جای «شیلکدی عواد» (ص۵۲۳) که پیشتر اشاره شد. اما بعضی اشتباهات از نوع دیگری است؛ یعنی ایجاد اشکال می‌کند، مثل واسع جبلی به جای عبدالواسع جبلی (ص۵۲۴). یقیناً هیچ پژوهنده‌ای برای جست‌وجوی عبدالواسع به ذهنش خطور نمی‌کند که در حرف واو، به دنبال واسع بگردد (چنانکه هیچ‌کس در جست‌وجوی نام عبدالله به باب «الف» و لفظ «الله» رجوع نمی‌کند).

## ویرایش

متأسفانه کتاب از ویرایش ناشیانه صدمه دیده است؛ مثلاً همه‌جا، یا بهتر است بگویم در بیشتر موارد، ذلک با الف آمده است به این صورت: ذالک فضل‌الله

(ص ۲)، نعوذ بالله من ذالک (ص ۱۲)، غیر ذالک (ص ۱۱)، ما یقابل ذالـک (ص ۲۵ و ۲۶)، فی ذالک (ص ۵۵)، بعد ذالک (ص ۱۱۷)، کذالک (ص ۱۶۷)، و ...

تاء گردک در آخر کلمات عربی مختوم به «ة» غالباً فاقد نقطـه اسـت. مـثلاً معین‌السلطنه و الدّنیا (ص۱)، دالّه المنظومه (ص۹)، الحده و الثقل (ص۱۰)، کثیره الانواع (ص۱۱۷).

و جز مواردی معدود که حکم النادر کالمعدوم بر آن جـاری اسـت (همچـون ص۱۸۰) سراسر کتاب بر همین نهج و منوال است.

## جداسازی

دیگر از اشکالات ویراستاری این کتاب برخی جداسازیهای بی وجـه اسـت کـه گویا در روزگار ما مد شده مثل: هم چون[۴] (ص۲۲۲ و ۳۷۹ و ۳۸۲) بـه جـای همچون، هم کاسه (ص۳۱۲ و ۳۵۶) به جای همکاسه، صـورت‌گـران (ص۳۸۸) عوض صورتگران، هم نفس (ص۳۸۳) عوض همنفس، آرام گهی (ص۴۱۰) بـه جای آرامگهی، و امثال ذلک.

اما بدتر از اینها و از عجایب و غرایب این کتاب جداسازی بعون الله به شکل به عون الله (ص۱) و بحمدالله به صورت به حمدلله[۵] (ص۴۳۶) است.

همچنین انفصالاتی که منجر به اخلال در قرائت صحیح موزون در مصاریع ذیل شده است: «جهان نوردی که امروزش ار برانگیـزی» (ص۳۸۴) کـه بایـد و بایـد کامروز (kemruz) نوشته و خوانده شود. یا: «والیـاس کـه الـف بـری ز لامـش»

---

۴. مثلاً در این عبارت: «اما تحفه العود؛ و هیئت آن هم چون هیئت عود بود.» واضح است کـه در اینجا «همچون» یک کلمه است به معنی «مانند» و در صورت جداسـازی، «هـم» معنـی «نیز» می‌یابد و برای خواننده این تصور پیش می‌آید که تحفه العود نیز چون سازی دیگر، به شکل عود است.

۵. حذف الف نیز مطابق متن چاپی است که علاوه بر اشکال قبلی، وزن را هـم دچـار اخـلال کرده است. در این مصرع: به یمن شربت وصلت به حمدلله که من رستم.

در صفحهٔ ۳۵۲ نیز تمام «شی الله» ها به «شی لله» تبدیل شده که باز مخلّ سلامت وزن شعر است.:

شی لله از آن صورت زیبای تو بابو　　شی لله از آن قامت و بالای تو بابو

(ص۴۰۴) که باز کالف (kalef) است و نه «که الف». همچنین: «خیره گردد دیده جایی که آفتاب از رو بود» (ص۴۰۶) که جز «کافتاب» نمی‌تواند بود. و نیز: «چه توان کردن نصیب ما این کردند» (ص۴۱۱) که «چتوان» نوشته و خوانده می‌شود و هر شکلی و قرائتی جز این غلط است. با این همه اگر ضبط نسخه غیر از صورت صحیح آن می‌بود باز می‌شد وجهی برای این عمل قطعاً ناصواب تراشید، اما وقتی متن در کمال صحت و سلامت است تصرف در آن به هیچ روی روا نیست.

## علامات نابجا

برخی علامات نیز همچون تنوین و تشدید و امثال اینها بعضاً در جای خود قرار نگرفته است که اگرچه غلط تایپی است، با این حال کاش یا دقت می‌شد یا به کلی حذف می‌شد؛ چراکه بهتر است اگر مصحح یا ویراستار کمکی در تلفظ صحیح واژه‌های متن به خواننده نمی‌تواند کرد، لااقل دچار تشویش و سردرگمی‌اش نکند. چند مورد از تشدیدهای بی‌جا که بر حسب اتفاق به چشمم خورد نمونه می‌آورم: جبّلی (ص۱۲ و ۱۳)، یتّغن (ص۱۳)، متنّحی (ص۱۷)، البّرّ (ص۳۲۳)، قّلاشّی (ص۳۵۳)، و ... از این دست بسیار است.

## ناهماهنگی و آشفتگی

باز از مواردی که به نظر می‌رسد اشکال ایجاد کرده، عدم وحدت رویه در ویرایش کار است. فی‌المثل در خصوص همان جداسازیها که پیشتر ذکر کردیم، باید یادآور شویم که کار ویراستار همه‌جا یکسان و بر یک منوال نیست. من‌باب نمونه عرض می‌کنم؛ در صفحهٔ ۳۹۰ می‌خوانیم:

ترسم که ببینی رخ هم چو[ن] قمرت
کس باز نیاید دگر اندر نظرت

چنان‌که ملاحظه می‌فرمایید ویراستار علاوه بر اینکه «همچو» را دو نیم ساخته یک نون هم به آن اضافه کرده است. اما در چند صفحه بعد (ص۳۹۷) در

شرایطی کاملاً مشابه تصمیم متفاوتی اتخاذ می‌کند:

دل‌آرای همچون گـل نوشـکفته  طرب‌زای همچو می ارغـوانی

یعنی هم متصل و هم منهای نون که حتی قرینه‌اش در مصرع اول بیت آمده اسـت: «دل‌آرای همچون ...» و برای آنکه این مورد را نتیجهٔ اتفاق و یا غفلـت ویراسـتار تلقی نکنید، بنگرید به صفحهٔ ۳۸۱، آنجا که آمده است: «همچو سیبی بـه ارغـوان آبستن» که برخلاف مرحوم بینش در خاتمهٔ *جامع‌الالحان* (ص۱۴۷) از افزودن نون به آخر واژهٔ «همچو» اجتناب ورزیده است. و باز نگاه کنید به صفحهٔ ۳۲۶:

چو نیست ز هرچه نیست نقصـان و شکسـت

چون هست ز هرچه هست بـاد انـدر دسـت

جالب اینکه گاه تفاوت روش در اعمال برخی تصرفات دقیقاً در جهـت عکـس تناسب و توافق با متن است. مثال عرض می‌کـنم. در صـفحهٔ ۳۸۱ مـی‌خـوانیم: «آبی است به آتش روان آبستن» که به تناسب وزن ābīst باید خواند و آبیسـت به این تلفظ نزدیک‌تر است[۶] تا آبی است که می‌تواند ābī ast نیز خوانده شود.[۷]

البته بسیاری به این نوع از ویرایش فنی و عالمانه علاقه‌مند نیستند و در نظم و نثر در هر شرایطی به روشی ثابت عمل می‌کنند، اما ویراستار محتـرم در ایـن کتـاب بـه هیچ‌گونه روشی اعم از ثابت و متغیر مقیّد نیست. مـثلاً بعـد از مصـرع مـذکور شـعر دیگری را چنین نقل می‌کند: «ساقیم در خواب شد [خیز][۸] ای غـلام» کـه در اینجـا برخلاف روش اعمال شده در ویرایش مصرع ماقبل، «سـاقیم» بـه جـای«سـاقی‌ام»

---

۶. چنان‌که در همین صفحه می‌خوانید:

روحیست بی‌کثافت و شمسیست بی‌کسوف  نوریست بی‌تغیر و ناریست بی‌دخان

۷. چنان‌که مثلاً در مصرع دوم این بیت به درستی می‌بینید:

تا شاه شباب رفت و خیل و حشمش  بی‌چاشنی است عمر چون می چشمش (ص ۳۰۲)

۸. واژهٔ «خیز» داخل دو قلاب [] قرار گرفته که یعنی اضافه شدهٔ ویراستار است، امـا شـعر از انوری است و در دیوان چاپی او موجود (ساقی اندر خواب شد خیـز ای غـلام، ص۸۶۶) بنابراین اگر این افزودهٔ مختصر مبتنی بر مأخذی معتبر می‌بود و بـه آن مأخـذ نیـز اشـاره می‌شد، طبعاً مصحح در جلب اعتماد خواننده توفیق بیشتری کسب می‌کرد.

آمده، و این در حالی است که قرائت مقتضیِ وزن شعر دقیقاً عکس این تصرفات را از ویراستار طلب می‌کند. یعنی چنان‌که گفتیم اولی آن است که «آبی است» را «آبیست» نوشته و بالعکس «ساقیم» را «ساقی‌ام» بنویسند. یا مثلاً در صفحهٔ ۴۰۹ می‌خوانیم:

به هر کار در پیشه کن راستی  چو خواهی که نگراییت کاستی

کاری به ساختار جمله ندارم که آشکارا معیوب است و «نگزایدت» (به جای نگراییت) صحیح؛ اما با فرض صحت نگراییت در اینجا اگر نگرایی‌ات نوشته می‌شد با قرائت آن تناسب بیشتری داشت. و عجب اینکه دو سطر پایین‌تر در همین صفحه می‌خوانیم «از راستی است جای الف در میان جان» که رغم مورد قبلی ثبت آن بی الف یعنی به صورتِ «راستیست» (rāstist) قرابت بیشتری با قرائت آن در این وزن داشت.

این گونه ناهماهنگیها و عدم وحدت رویه نه فقط در جداسازیها (که شمار آن بسیار است) بلکه در حذف کلمه‌ای ناهنجار و درج نقطه‌چین به جای آن نیز دیده می‌شود؛ چنان‌که در صفحهٔ ۴۰۸ می‌خوانیم:

چندین تو به ... دولتت تیز مده  کان دولت تو بر تو بتیزد روزی

و درست بعد از این بیت:

در قصه شنیده‌ام که ابلیس  روزی دو هزار ... می‌داد

دو بیت بالا در یک صفحه و به توالی ذکر شده است. اما به رغم قربت و اتحاد تام در مضمون و محل کتابت، از صدمات ناشی از ناهماهنگی در ویراستاری مصون نمانده است. در بیت اول دو بار واژهٔ «تیز» ذکر شده است؛ این در حالی است که فی‌الفور در بیت بعد کلمهٔ «تیز» حذف و نقطه‌چین جایگزین آن می‌شود.

### فاصله‌ها

از دیگر موارد مرتبط با ویراستاری این متن فاصله‌های بی‌مورد بین دو جزء از یک کلمه است. مثلاً «وگر خود به فضل و هنر ذو فنونی» (ص۳۵۲) یا «به ابر کردم تشبیه دست دُر بارت» (ص۳۱۷).

و اگر این نمونه‌ها را حمل بر سهو حروفچین و غفلت مصحح کنیم، از مواردی همچون این مصرع نمی‌توانیم به آسانی چشم‌پوشی کرد: «صد کاروان عنبرْسا را نمی‌رسد» (ص۳۱۴). علامت سکون بر «راء» عنبر حکایت از آن دارد که ویراستار، «عنبرسا» را مراد و مقصود شاعر فرض کرده و از ترکیب آشنا و رایج «عنبرِ سارا» غافل شده و صورت و معنی را یکجا قربانی فهم نادرست خود کرده است. بیت را کامل می‌آورم تا روشن شود که با یک فاصله‌گذاری غلط می‌توان هم معنا، هم وزن و هم ساختار سالم یک جمله را در هم ریخت.

یکدم نمی‌رود که ز دریای لطف تو　　صد کاروان عنبر سارا نمی‌رسد

### وفاداری ناپایدار به شیوهٔ کتابتی متن

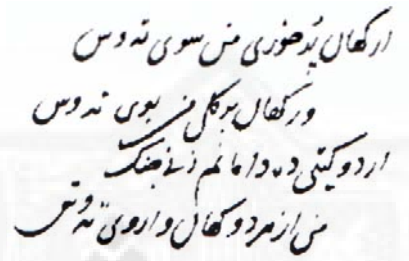
باید گفت آشفتگی در کار این ویراستار به همین نمونه‌ها که برشمردیم ختم نمی‌شود؛ بلکه مصادیق متعدد دیگری هم دارد که ذکر جملهٔ آنها از حوصلهٔ این مقاله خارج است. تنها یک نمونهٔ دیگر عرض می‌کنم و این بحث را خاتمه می‌دهم.

چنان‌که می‌دانیم، گذشتگان در کتابت خود گاهی ملاحظهٔ تفاوت میان «ک» و «گ» و «ج» و «چ» و «ب» و «پ» و «ز» و «ژ» را نمی‌کردند. ویراستار یا مصحح کتاب حاضر نیز برای حفظ امانت، خواسته حروف مزبور را به همان شکل کتابت قدیم ثبت و ضبط کند (که کاش در سرتاسر کتاب این روش دنبال می‌شد)، اما برای نمونه به صفحهٔ ۴۴۸ نظری بیفکنید. در یک دوبیتی مختصر حتی، دو گونهٔ ویراستاری متن را ملاحظه خواهید کرد:

ار گهان پر خوری من سوی ته وس　　ور گهان پر گلی من بوی ته وس

ار دو کیتی ده دامانم وزنـی جنـک  من از هر دو کهان وا روی ته وس

تصویر این دوبیتی در صـفحهٔ ۴۹۴ آمـده اسـت؛ چنـان‌کـه ملاحظـه بفرماییـد، ویراستار در سطر یا بیت اول «کهان» را «گهان» (در هـر دو مـورد) و «بـر» را «پر» و «کلی» را «گلی» نوشته است، اما در سطر یـا بیـت دوم «کیتـی» را کـه قاعدتاً (البته اگر قاعده‌ای در کار بود) می‌بایست «گیتی» بنویسد یا «جنـک» را «چنگ» به همان شکل مضبوط در متن وا می‌نهد و جالب اینکه کاف «کهان» را در بیت دوم (برخلاف رویه‌اش در سطر قبل) به «گ» تبدیل نمی‌کند.



## اضافات

اشکال دیگر که لازم است در همین بخش یا لااقل متصل به ایـن بخـش، یعنـی بحث ویراستاری کتاب، مطرح شود، اضافه‌کردنهای بیجایی اسـت کـه مکـرر در لابه‌لای سطور به چشم می‌خورد؛ اضافاتی که بی آنها متن کاملاً روشـن و قابـل فهم است. مثلاً مراغی بعد از ذکر نام کامـل شـیخ ابونصـر فـارابی در صـفحات نخست کتاب (بنگرید به ص۹) در صفحات بعد به ذکر کنیهٔ او بسنده کرده و مثلاً می‌نویسد: شیخ ابونصر رحمه الله. یا در مورد بوعلی سینا می‌نویسد: شیخ ابوعلی رحمه الله. ویراستار محترم در تمام این موارد فارابی و سـینا را البتـه داخـل دو قلاب [] به متن اضافه کرده است (برای نمونه نک: ص ۱۹).

این اضافات تقریباً در تمام صفحات کتاب دیده می‌شود و در بعضی صفحات در یک پاراگراف سه‌چهار مورد اضافات توضیحی مثل [در عین حـال]، [یعنـی]

[آن که]، [در این حالت]، [مثلاً]، [یا]، و ... به چشم می‌خورد که فی‌الواقع دور از انتظار است و نثر و شیوهٔ نگارش مؤلف را دستخوش تغییر می‌کند.

اما مصیبت هولناک‌تر این است که ویراستار برخلاف دست‌ودل‌بازی‌اش در موارد غیرضرور، آنجا که ضرورت ایجاب می‌کند که کلمه‌ای یا حرفی را به متن اضافه کند امساک می‌ورزد. مثلاً در صفحهٔ ۱۷۲ می‌خوانیم: «چه عشاق (یح . . یه ید . . یا . . ح ز . . د . . ا) و «یح» را در دور حذف کنند.»

چنان‌که پیداست جملهٔ نخست آشکارا ناقص است و فعل ندارد. و اینجا ضرورت داشت که مصحح اضافه کند: چه [نغمات] عشاق (یح ... الی ... ا) [است] و «یح» را در دور حذف کنند.

در بحث ویراستاری کتاب نکات گفتنی هنوز هم بسیار است؛ اما حوصلهٔ بنده دیگر برنمی‌تابد. بنابراین از ذکر اغلاط تایپی (که البته معدود است)، شماره‌های نامرتب و جابه‌جا شدهٔ پانوشتها (که معدود نیست) و نیز بعضی اعراب‌گذاریهای نادرست و... درمی‌گذریم تا مجال و رمقی برای بررسی و نقد بخش خاتمه بماند.

**خاتمه**

بخش خاتمه در چاپ فرهنگستان مملو از اشکالات ریز و درشت است. البته تعدادی از این اشکالات از قلم شخص عبدالقادر مراغی صادر شده که عجالتاً از تفکیک و دسته‌بندی اینها معذوریم.

باری، در این بخش در همان مجلس اول، صفحهٔ ۲۹۱ بیت دوم معیوب است: «شکر آن خدایی را که هست آفریدت از عدم.»

البته بینش به جای «هست»، «هستی» نوشته، اما آفریدست را او نیز آفریدت خوانده که اشتباه است؛ چرا که مصرع مزبور ترجمهٔ فارسی بیت قبل است که می‌گوید: «الحمدلله الذی خلق الوجود من العدم»

بیت از مجالس سعدی است و مصرع دوم آن در مجالس چنین آمده است:

شکر آن خدایی را که او هست آفریدست از عدم

(سعدی، *کلیات*، چاپ مصفا، ص ۸۷۵)

ـ ص ۲۹۴ بیت ۳:

در معرضی که دم ز صفا و وفا زنند
آن کیست کو موافق صدیق اکبر است

بیت از عبید زاکانی است (نک: عبید، *کلیات*، ص۳) و در آنجا مطابق به جای موافق آمده. از آنجا که در بیت مطلع قافیهٔ موافق ذکر شده ــ و نیز با توجه به فحوای بیت ــ قطعاً مطابق (یا شاید هم مرافق) صحیح است.

ـ ص ۲۹۹ بیت ۳:

آتشی اندر او زند که شود  سوخته پخته از چه باشد خام

به جای «از»، «ار» (اگر) صحیح است؛ چنان‌که بینش (ص ۳۱) متذکر شده است.

ـ ص ۳۰۰ شعر پایین صفحه:

به زخم تیغ جهان گیر و گرز قلعه‌گشای
جهان مسخّر من شد چون تن مسخّر رای

به جای «چون»، «چو» صحیح است. مصرع پایانی شعر نیز آشکارا مشکل وزنی دارد: «سر ملوک ندانی ز کلّه گدای.»

گفتنی است بینش متوجه این اشکال شده و نوشته است: «شاید کلّه[های].»

ـ ص۳۰۳ بیت ۳:

روز خوش عمر بسر چون رسید  خاک به باد آب به آتش رسید

البته این مورد یحتمل از موارد خطاهای مراغی است، ولی مصحح باید متوجه اشکال قافیه می‌شد و دست‌کم به این خطای فاحش اشاره می‌کرد. به هر حال بیت از نظامی است در مثنوی مخزن الاسرار و صورت صحیح آن چنین است:

روز خوش عمر به شب خوش رسید　　خاک به باد آب به آتش رسید

(نظامی، *مخزن‌الاسرار*، ص ۶۴)

با تلفظ کهن «خوش» که به فتح خاء بوده است.

ـ و باز در همین مثنوی:

دولت اگر دولت جمشیدی است　　موی سفید آمد نومیدی است

که به جای «آمد»، «آیت» صحیح است.

ـ صفحهٔ ۳۱۱ بیتی است به نام فردوسی که گمان می‌کنم از *گرشاسب‌نامهٔ* اسدی طوسی است؛ به هر حال بیت (به شکل معیوب) این است:

چنان این سخن در دلت دار راز　　که دلّت خواهد نیابدش باز

روشن است که «[گر] دلْت خواهد» صحیح است.

ضمناً بیت بعدی البته در وزن و موضوع با بیت ماقبلش اتحاد و اتفاق دارد. اما از *بوستان* سعدی است و اگر در اصل نسخه پیوسته نبوده باشد، باید بین این دو بیت فاصله داد.

ـ ص ۳۱۸:

بود بر دل از جور غم بارها　　که بی‌تجربت [گر] کند کارها

ایضاً بیت از *بوستان* سعدی است و شکل صحیح آن چنین:

برد بر دل از جور غم بارها　　که ناآزموده کند کارها

(سعدی، *کلیات*، چاپ مصفا، ص ۱۶۹)

جالب اینکه این بیت به صورت اخیر (با شروع «بود» بجای «برد») در صفحهٔ ۳۳۹ تکرار شده است. بینش عوض «گر» که ادنی توافقی با ساختار جمله ندارد، یک «می» به مصرع افزوده است (نک: ص ۵۷).

ـ ص ۳۳۵:

باد مشکین‌دم چو خواند این نامه بر اهل دیـار
عاشـــقان بســـتند احـــرام در دولـــت‌ســـرا

ویراستار در پی نوشت این بیت می‌نویسـد: «مصـرع اشـکال وزنـی دارد.» امـا اشکالی دیده نمی‌شود؛ جز اینکه حدس می‌زنم «راء» حرف «در» ساکن فـرض شده نه مکسور. این در حالی است که بینش آن را بـه وضـوح مکسـور سـاخته (ص۸۱)، یعنی نوشته است: درِ دولتسرا.

ـ ص ۳۳۶: «امروز کـه دسـتگاهی داری و تـوان.» شـعر از سـعدی اسـت و «دستگاه» صحیح است. بینش (ص۸۴) چنین آورده است.

ـ ص ۳۵۵: «عمرش بر سر آمد استخوان تو ندید.» بر وزن رباعی اسـت و «بـه سر» صحیح است؛ چنان‌که بینش (ص۱۱۲) ذکر کرده است.

ـ ص ۳۷۰:

جنّـت الخلـد اسـت یـا فـردوس یـا دارالسـلام
یا حریم پرصفای مرتضای مجتبـای مقتداسـت

کل شعر بر وزن مصرع اول بیت فوق است و واضح است کـه مصـرع دوم یـک فاعلاتن اضافه دارد. جالب اینکه نه خضرایی و نه دوسـتان و همکـارانش و نـه تقی بینش متوجه و متذکر این اشکال فاحش نشدند.

ـ ص ۳۸۱:

ذات معـــدوم و صـــفاتت موجـــود  بویی ز عدم داری و رنگی ز وجـود

بینش مصرع اول را چنین آورده است: «وی ذات تو معدوم و صفاتت موجـود» که صحیح همین است.

ـ ص ۳۸۲:

هم بنگ کـه رنـگ زنـدگانی دارد　　کز بوی شراب بوی خون می‌آیـد

ساختار جمله نقص کلی دارد.

ـ ص ۳۸۲:

بسیار خوار و مدخل و دیوانـه نیسـتم　　در آرزوی طعم شده رنجـهٔ غـراب

که معنی روشنی ندارد. بینش آورده است: «در آرزوی طعم شده رنجه و خراب» (ص ۱۴۹).

ـ ص ۳۸۳:

تا در دهان تنگ چو شکّر نهاد بنگ　　هر دم ز لطف، لطف دگر زاد بنگ

وزن مصرع دوم اشکال دارد. بینش متوجه و متذکر شده است.

ـ ص ۳۸۴:

نشیب و بالا یکسـان شـمارد از پـس آنـک

به کام او به جهان نه بـه شـیب و نـه بالاسـت

تبارک‌الله از آن آب شـیر آتـش فعـل

که با رکاب تو خاک است و با عنانْت هواسـت

شعر از انوری است (نک: انوری، *دیوان*، ص ۴۴) و «نشیب» به جای «به شیب» و «آب سیر» به جای «آب شیر» صحیح است. ثبت بینش «آب سیر» است.

ـ ص ۳۸۶:

مو برآید به کف و مـوی تـو نایـد بـه کفـم

این چنین بخت که من دارم و این خو که تو راست

«زین چنین» صحیح است؛ در غیر این صورت ساختار عبارت معیوب است.

ـ ص ۳۸۸:

هر دلی کاو هر کسی ننهاد سر بـر هـیچ خـط
زیر زلف او کنون سر بر خط مشکین نهاد

من غلام آن خط مشکین که گویی مورچـه
پای مشک‌آلود گویی بر گل و نسرین نهـاد

همان‌طور که از ظاهر ابیات پیداست اشکالات عمده‌ای در آن وارد شـده اسـت. شعر از امیر معزّی است و مصرع اول آن چنین: «هر دلی کز سرکشی ننهاد سر بر هیچ خط» (امیرمعزی، *کلیات*، ص۱۶۲). و مصرع آخر آن: «پای مشـک آلـود بـر برگ گل نسرین نهاد» (همان).

ـ ص ۳۹۷:

از خطّ تو دیده‌ام گهرسا کردم　　وز لفظ تو نطق را شکرخا کردم
وز نامهٔ زیبای تو حرفی را　　مانند الف میان جان جا کردم

که به احتمال قوی «دیده را» به جای «دیده‌ام» در مصرع نخست و «هر حرفی» به جای «حرفی» در مصرع سوم صورت اصلی و سالم رباعی را به ما باز می‌نمایاند.

ـ ص ۴۹۰:

بـه انـدازهٔ بـوده بایـد نمـود　　خجالت نبـرد آنکـه دیـده نمـود

بیت مشهوری از سعدی است و مثل سایر است. صورت صحیح آن:

بـه انـدازهٔ بـود بایـد نمـود　　خجالت نبرد آنکـه ننمـود و بـود

(سعدی، *کلیات*، چاپ مصفا، ص ۲۶۳)

ـ ص ۴۱۲:

چیست دانی سر دلداری و دانشمندی　　آن روا دار که گر بر تو کنم بپسندی

در چاپ خضرایی به همین شکل آمده و خبری از نسخه‌بدل هم نیست؛ اما در چاپ بینش به جای «کنم»، «رود» است که صحیح همین است. اما جای تعجب است که این صورت صحیح حتی به عنوان نسخه‌بدل هم در کار خضرایی ذکر نشده است.

ـ ص۴۱۳:

خروس‌وار به ذکرت از آن سحرخیزم　　که به تاج چو هدهد سرم بیارایی

مصحح متوجه اشکال وزنی مصرع دوم نشده است. بینش با اضافه کردن «تو» بعد از «که» مصرع را بازسازی و ترمیم کرده است.

ـ ص ۴۱۵:

بگذاشته‌ام مصلحت خویش بدو من　　گر زنده کند ور بکشد او داند

وزن رباعی است و مصرع اول یک «فع» اضافه دارد؛ یعنی «من» زاید است.

ـ ص ۴۲۷:

آنچه ز عمر تو خود گشت به روزی　　رو که به سالی قضای آن نگزاری

«فوت» به جای «خود» صحیح است؛ چنان‌که به قول مصحح در حاشیه این کلمه نوشته شده و به عقیدهٔ راقم به اقتضای وزن و معنی می‌بایست به داخل متن راه می‌یافت و «خود» در پاورقی ذکر می‌شد.

ـ ص ۴۳۱:

دست زمانه یارهٔ شاهی بیفکند　　در ساعدی که آن بکشید[ست] بار تیغ

«ست» افزودهٔ نگارنده است که وزن را سلامت بخشیده است. البته بیت در *دیوان* مسعود سعد چنین آمده است:

دست زمانه یارهٔ شاهی نیفکند  در بازویی که آن نکشیدست بارِ تیغ

(مسعود سعد، *دیوان*، ص ۴۱۰)

و در منابع دیگر نیز عموماً به همین شکل نقل شده است (برای نمونه نک: نصرالله منشی، *کلیله و دمنه*، ص۹۷).

ـ ص ۴۳۸: بندهٔ حلق به گوش ار ننوازی برود.

آشکار است که «حلقه به گوش» صحیح است و نه «حلق به گوش».

– ص ۴۳۴:

نفس کافرکیش را در راه او روحی فداه  هر نفس چون کیش اسماعیل قربان کرده‌اند

«کبش» صحیح است که به معنی گوسفند جوان است و در ترکیب «کبش فدی» (گوسفند قربانی) معروف.

ـ ص ۴۳۸:

یا رب این مهمان چون ماه از کجاست  ور سپاه کیست وین شاه از کجاست

«وز سپاه» صحیح است.

ـ ص ۴۴۷:

کرده‌ای پارسال انعامی  که کم و کیف آن [تو] می‌دانی

افزوده از من است و بی آن، وزن مختل.

و از این موارد بسیار می‌توان گفت؛ دست‌کم ده برابر آنچه ذکر شد. و من این مقدار را از تفأل و تورق سرسری بخش خاتمه استخراج کردم.

## «فهلویات» جامع‌الالحان، به تصحیح علی‌اشرف صادقی

و اما در بخش خاتمهٔ *جامع‌الالحان*، مراغی یکی دو صفحه را اختصاص داده به فهلویات. خضرایی که در این زمینه خود را ناوارد یافته، به جناب علی‌اشرف صادقی که به گفتهٔ او تمام بخش خاتمه را هم بازخوانی نموده، رجوع کرده و عیناً متن مصحَّح ایشان را در کتاب نقل کرده است. کار آقای دکتر صادقی پیش از آن در مجلهٔ *زبان‌شناسی* (س ۹، ش۱) به چاپ رسیده بود و سپس در مجلهٔ *ماهور* (س ۷، ش۲۸) با این توضیح:

> خاتمهٔ *جامع‌الالحان* پس از تحریر این مقاله در سال ۱۳۷۲ بر اساس نسخهٔ مورخ ۸۱۸ نورعثمانیه در ردیف انتشارات مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی در ۱۹۵ صفحه (به استثنای مقدمه و فهرستها) به طبع رسیده و اشعار مزبور با اغلاط زیاد در صفحات ۱۴۰ـ۱۴۳ آن چاپ شده است (صادقی ۱۳۸۴: ۶۸).

این توضیح که به کار بینش اشاره دارد، بنده را برانگیخت تا با دقت بیشتری این بخش از کار بینش و همچنین کار دکتر صادقی را بررسی کنم. حال نتیجهٔ این بررسی به اهل فضل و انصاف تقدیم می‌شود.

کار بینش، البته چنان‌که پیشتر متذکر شدم، خالی از سهو و خطا نیست؛ در این دو سه صفحه اهل فضل و انصاف فهلویات نیز لغزشهای آشکاری در خواندن و نوشتن

بعضی الفاظ داشته است. مثلاً: «خرم آنی که واوُش واستانه» (ص۱۴۰)، که پیداست «دادش» صحیح است نه «واوش». یا می‌نویسد: «حقّا نه بجا مَنَ به تو عاشق بی من» (ص۱۴۱)، که «حوّا» صحیح است نه «حقا». نیز فتحهٔ روی «ن» بی‌شک زاید است.

اما در این بخش، نگارنده با چاپ جدید *جامع‌الالحان* سر و کار دارم، بنا بر این میل دارم بیشتر به بررسی کار دکتر علی‌اشرف صادقی بپردازم که برای سومین بار در کتاب ویراستاری شدهٔ خضرایی منتشر شده است. اما به چاپ این فهلویات در نشریهٔ *ماهور* نیز رجوع می‌کنم؛ چرا که در آنجا اشعار با توضیحات آمده و در کتاب *جامع‌الالحان* فاقد این توضیحات است.

در ابتدای امر جناب صادقی در توضیح «لبابا حافظ الهمدانی» نوشته است:

> چنین است در هر سه نسخه و مسلماً غلط است و مقصود بابا طاهر است. این اشتباه مسلماً از خود عبدالقادر است نه از کاتبان. عبدالقادر چنان‌که در زیر اشاره خواهیم کرد، متن اشعار را نیز حداقل یک جا غلط نقل کرده است (صادقی ۱۳۸۴: ۶۸).

اما بنده تصور می‌کنم حافظ در اینجا نه تحریف طاهر، که ذکر لقب مغفول اوست. همان‌طور که می‌دانیم، از جمله اصنافی که عنوان حافظ به آنها اطلاق می‌شده خواننده‌ها بودند؛ چنان‌که در فرهنگهایی چون *غیاث‌اللغات*، *بهار عجم* و امثال اینها آمده است. از طرفی اشعار بابا طاهر چنین می‌نمایاند که این دوبیتیها ملحون گفته و بعد از آن نوشته می‌شده، و اساساً غالب فهلویات گویا چنین بوده است. هم از این‌روست که شمس قیس متعجب و البته معترض است که چرا بندار رازی که در اشعار فارسی‌اش وزن را کاملاً رعایت می‌کند، در فهلویات به جای جزء اول «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل/ فعولن» اغلب فاعلاتن می‌آورد. پاسخ این معما جز این نمی‌تواند بود که این دوبیتیهای محلی با آواز همراه بوده و همین به نوعی جواز تبدیل مفاعیلن اول به فاعلاتن شده است؛ چرا که در آواز، این تفاوت و تخطی و ناهنجاری آن قدر محسوس نیست که در قرائت ساده و معمول یک عبارت منظوم. باری، در معنی دوبیتی خواندن نیز آورده‌اند: تغنی کردن (*ناظم‌الاطباء*).

بنا بر همهٔ آنچه گفتیم، می‌توان احتمال قوی داد که بابا طاهر خود دوبیتیهایش را به آواز می‌خوانده و به حافظ نیز کمابیش شهرت داشته است؛ ضمن آنکه معانی دیگر حافظ هم بی‌نسبت با این عارف و شاعر مشهور نبوده است. از دیگر موارد استعمال این عنوان که در منابع قدیم آمده، اطلاق آن به حافظان قرآن و نیز محدثین است. سمعانی در *انساب* می‌نویسد که حافظ لقب عده‌ای از ائمه است که حدیث را می‌شناختند (به نقل از لغتنامه، سمعانی، *انساب*، ص ۱۵) و حکایتی هم در این مورد می‌آورد.

و این قدر از آثار منظوم و منثور بابا طاهر روشن می‌شود که او اهل حدیث و قرآن و شعر و آواز بوده است. وانگهی، این مقولات در گذشته، برخلاف روزگار ما، به هم پیوسته و مرتبط بودند و اساساً حافظ تمام یا بخشی از قرآن بودن، منافاتی با خواننده بودن نداشت؛ چرا که مقامهای موسیقی را همراه با قرآن می‌آموختند و کسانی که مسلط بر مقامهای موسیقی بودند، بخشهایی از قرآن، و گاه تمام آن را در حافظه داشتند.

بنا بر این مراغی خواسته با ذکر این لقب چیزی بر اطلاع ما نسبت به احوال بابا طاهر بیفزاید و ما باید این فایده را مغتنم بدانیم. ذکر لقب حافظ قبل از نسبت مکانی امری معمول بوده است. حتی خود مراغی هم به «عبدالقادر حافظ مراغی» شهرت داشته، یا حضرت لسان‌الغیب به «شمس‌الدین حافظ شیرازی». اینجا هم آمده است: بابا حافظ همدانی.

البته بعدها در متون مختلف می‌بینیم که این لقب یا عنوان در اول اسم بسیار شایع می‌شود؛ فی‌المثل در کتاب *بدایع‌الوقایع* واصفی هروی می‌خوانیم: «خواننده‌ها: حافظ بصیر و حافظ میر و حافظ حسن‌علی و حافظ حاجی و حافظ سلطان محمود عیشی و حافظ تربت و حافظ چراغدان» (ص ۴۰۵).

غرض اینکه مراغی این حافظ را بدل اسم طاهر ننوشته بلکه به جهت شهرت طاهر همدانی به «بابا»[۹] و «همدانی»[۱۰] دیگر لزومی ندیده که نام طاهر را ذکر کند؛

---

۹. برای نمونه بنگرید به تذکرهٔ *ریاض‌الشعرا*، ص۱۲۶۱. مؤلف این تذکره ــ علیقلی واله داغستانی ــ همچون بسیاری از مؤلفان در ابتدای روضهٔ الطّاء از بابا طاهر چنین یاد می‌کند: «شنیده

والا اگر این شهرت در کار نبود چه بسا که می‌نوشت: بابا طاهر حافظ همدانی.

و اما متن. از تأمل در متن روشن می‌شود که مصحح با هیچ کدام از زبانهای محلی‌ای که در این دو سه صفحه آمده، آشنایی کامل ندارد. فی‌المثل این مصرع را که به زبان مازندرانی است، چنین آورده است: «آدم نه بخاک من مر ورزی من» (صادقی ۱۳۸۴: ۶۰، مراغی، *جامع‌الالحان*، ص ۳۷۷). و چنین شرح کرده است: «آدم نه به خاک مهر ورزد (یا ورزید)... ؟» (صادقی ۱۳۸۴: ۶۳). و نیز از قول جیحونی می‌نویسد: «نه اینکه آدم به خاک (که از آن سرشته شده است) مهر ورزید، بلکه من ورزیدم، من» (همانجا).

اما این تفاسیر حاصل اشتباهی است که در خوانش یک کلمه رخ داده است. صادقی خود در پی‌نوشت کلمهٔ «بخاک» می‌نویسد؛ در اصل: بخاکه. و این بخاکه تصحیف «بجا که» است که در ثبت مرحوم تقی بینش دیده می‌شود: «آدم نه بجا که من مر ورزی من» (مراغی، *جامع‌الالحان (خاتمه)*، ص ۱۴۱).

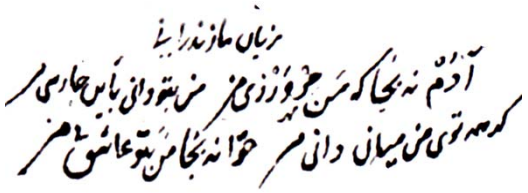
مصرع آخر این رباعی نیز مؤید این قرائت تواند بود: «حوّا نه بجا من به تو عاشق بی من.» ضمن اینکه دقت در اصل نسخه معلوم می‌کند که دکتر صادقی ضمهٔ «بُجا» را نقطه فرض کرده و «بخا» خوانده و «که» را هم به رأی خود «ک» ساخته و با اتصال این دو، به واژه‌ای متفاوت رسیده است.

---

شد که خواجه نصیرالدین طوسی... عزیمت خدمت بابا نموده ... بابا می‌فرماید که... بابا خنده کرده می‌فرماید...» بر همین نهج و منوال است تا انتهای مدخل.

۱۰. مرحوم رشیدیاسمی در مقدمهٔ *دیوان باباطاهر* می‌نویسد: «در کتابخانهٔ ملی پاریس یک نسخهٔ خطی عربی به عنوان *الفتوحات الربانی فی اشارات الهمدانی* مضبوط است که جانی بیک عزیزی آن را در شوال ۸۸۹ ق به خواهش ابوالبقاء احمدی شرح کرده است.»

از عنوان کتاب معلوم می‌شود که صرف ذکر «همدانی» (با توجه و عنایت به مفهوم فتوحات ربانی) کفایت می کرده برای اینکه ذهن خوانندهٔ کتاب رهنمون شود به شخص شاعر و عارفی به نام بابا طاهر عریان. بد نیست یادآور شوم که کتاب در اواخر قرن نهم تألیف شده و از زمان بابا طاهر تا این وقت چندین عارف نامی از آن سرزمین برخاستند که از جملهٔ مشاهیر ایشان عین‌القضات همدانی است.




«من» که در پایان مصاریع نقش ردیف را یافته است تصحیف «مه» است که تلفظ متفاوتی از «می» است، الا اینکه در زبان مازندرانی در آخر فعل می‌آید. یعنی به جای «می‌ورزیدم» گفته می‌شود: «ورزی مه»، و به جای «می‌رسیدم»، «رسی مه». مصرع سوم این رباعی نیز محل تأمل است: «گر همه توی من میان دانی من» و تفسیر دکتر صادقی (البته از قول جیحونی) تأمل برانگیزتر: «اگر همهٔ جهان تو هستی (خدا) مرا در میانه بدان، من (مرا)» (صادقی ۱۳۸۴: ۶۳).

اما به نظر می‌رسد که معنای مصرع چنین باشد: اگر همه تویی (خطاب به خداوند) من در میان نیستم. «دَنی مِه» در زبان مازندرانی یعنی «نیستم». البته بنده معتقدم که حرف «به» نیز از میان افتاده است و صورت صحیح مصرع احتمالاً چنین بوده است: «گر همه توی (تویی) من بمیان دنی مه.»

اینکه «دنی» را مراغی «دانی» نوشته است، عجیب نیست و نباید موجب گمراهی ما شود. تبدیل مصوتهای کوتاه به مصوتهای بلند، به‌ویژه در نگارش ادبیات محلی امری شایع بوده است. وانگهی این اختلاف اساساً در برخی لهجه‌ها قابل پیگیری است؛ مثلاً دو شعر زیر از بندار رازی در برخی منابع چنین آمده است:

تا تاج ولایت علی بر سرمه — هر روج مرا خوش‌تر و نیکوترمه
شکرانهٔ آن که میر دین حیدرمه — از فضل خدا و منّت مادرمه

گر به دل حبّ آل حیدرته — ساقی آب حوض کوثرته
گر نباشی محبّ شیر خدا — من چه گویم؟ گناه مادرته

و در برخی منابع ردیف شعر نخست با تلفظ «می»، و ردیف شعر دوم بـه شـکل «تی» ثبت و ضبط شده است (نک، قاضی نوراله، *مجـالس‌المـؤمنین*، ج۲، ص۶۱۴، رازی، *هفت اقلیم*، ج ۲، ص۱۱۷۰، هدایت، *مجمع‌الفصحا*، ج۱، ص۶۰۹، اقبال آشتیانی ۱۳۷۸: ۲۰۳/۲).

در رباعی بعد نیز الف «دلا» برخلاف آنچه در شرح ابیات آمده است «الف» ندا نیست. «بهشتم دلا تا بکنی هر کاری». یعنی گذاشتم (رها کردم) دل را تا هر کـاری بکند. و مصرع بعد: «آنجا که دلاوینه میرد کاری» یعنی آنجا که دل را میل است...

شارح این اشعار در خصوص مصرع مذکور هیچ توضیحی نداده است؛ امـا از پیوسته نوشتن «دلاوینه» درمی‌یابیم که ایشان دلاوینه را یک کلمه فـرض کـرده است (بـرخلاف مرحـوم بیـنش)، و هـم ازیـن رو نمـی‌توانسـته مفهـومی از آن استخراج کند؛ در حالی که دلاوینه از چند جزء تشـکیل شـده اسـت: دل + ا + وین + ه. و به تلفظ امروز مازندرانیها «دِلِه ـ وِنِه» یعنی «دل را ـ میـل اسـت». احتمال می‌دهم که ادامهٔ عبارت هم به جای «میرد کاری»، «میر دکاری» باشـد؛ «دکاری» یعنی «بکارد» (دال در ابتدای کلمه بدل از «ب» است) و میر احتمـالاً املای دیگری از «مِر» (مهر) است. و معنی کل مصرع چنین: آنجا که دل را میـل است مهر بکارد. و مهرکاری همان مهرورزی است. اگرچه تعبیر قلیل‌الاسـتعمالی است؛ اما خوشبختانه نمونه و شاهد دارد. جالب اینکـه در *لغتنامـهٔ* دهخـدا ذیـل مدخل «مهرکاری» پنج شاهد منظوم آمده که هر پنج از *ویس و رامین* فخرالدین اسعد گرگانی است. مثلاً:

چو عاشـق را نباشـد بردبـاری　　نبینـــد خرمـــی از مهرکـــاری

یا:

ببـین جـان مـرا در مهرکـاری　　بـدین سـختی و رسـوایی و زاری

و در *ویس و رامین* البته مکرر این تعبیر آمده، یعنی بیشتر از پنج یا حتی ده بار. و این خود شاید حاکی از آن است که تعبیر مهرکاری در آن منطقه بیشـتر رواج

داشته است؛ چرا که گرگان (که فخرالدین اسعد به آن منطقه منسوب است) در قسمت غربی مازندران واقع شده است و عجیب نیست اگر ببینیم این تعبیر در کلام گویندگان آن منطقه بیشتر یافت می‌شود؛ هر چند ناگفته نباید گذاشت که مهر کاشتن را کم و بیش در کلام بعضی گویندگان پارسی‌زبان نواحی دیگر نیز می‌توان یافت. چنان‌که مولانا می‌گوید:

انگور این وجودت، افشردن تو سودت　　انگار کین نبودت تا چند مهرکاری

(*کلیات شمس*، جزو ششم، ص۲۰۳)

و باز می‌گوید:

در این خاک در این خاک در این مزرعهٔ پاک

بجز مهر، بجز عشق، دگر تخم نکاریم

(*کلیات شمس*، جزو سوم، ص۲۲۴)

مدلول دیگر در صحت «دکاری = بکارد»، کلمهٔ «سر برآری = سر برآورد» در مصرع بعد است. اگرچه از این مصرع به نظر بنده چیزی افتاده است. توجه کنید: «هر که دامن داری سر برآری.»

جناب صادقی این مصرع را چنین ترجمه کرده است: هر که دامن دارد سر برآورد؟ (صادقی ۱۳۸۴: ۶۳). اما بنده تقریباً اطمینان دارم که یک دو حرف از این مصرع افتاده است و احتمال می‌دهم که در اصل «هر جا که دامن...» بوده باشد. «دامن» در این مصرع همان «دمن» است که در ترکیب «دشت و دمن» معروف است و «داری» همان «دری» است، یعنی فعل «هست»؛ چنان‌که فی‌المثل بندار رازی می‌گوید:

ابلهان گویند کاین می بی حرام　　می‌ندانم کاین حرام از چه دری

(هدایت، *مجمع الفصحا*، ص ۶۰۹)

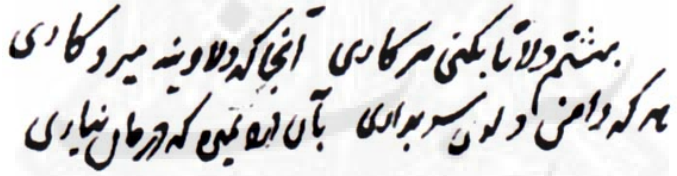
یعنی: نمی‌دانم این حرام (منظور می است که اگر حرام است) برای چه هست (وجود دارد)؟

و اما در مصرع آخر این رباعی نیز سهو و تصحیفی از قلم مصحح صادر شده

است، مصرع را بدان‌گونه که صادقی نوشته است همراه با شرح مصرع بخوانید: «بآن درد نمیره که درمان نیاری.» یعنی: به آن درد نمیرد که درمان ندارد؟

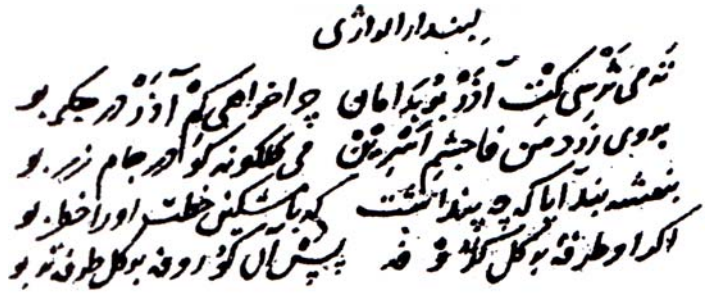
گمان، بلکه یقین، دارم که «بمیره» صحیح است (چنان‌که مرحوم بینش ثبت کرده است). این مصرع ادای نفرین گوینده است که دلش را رها کرده تا هر کاری (هر غلطی) که می‌خواهد بکند. هر جا که عشقش می‌کشد محبت بورزد و مهر بکارد و هر جا که دمنی هست سر برآورد.

بعد از این همه شاعر دلش را این‌گونه نفرین می‌کند: به آن درد بمیرد که درمان نیاورد (و نه «ندارد» ــ اگرچه انسب است ــ چراکه در این صورت بایست می‌گفت: نِداری. و مانعی برای آوردن «نداری» به جای «نیاری» نبود؛ چه از حیث وزن و قافیه کیفیت واحدی دارند). حال ترجمه و توضیح شارح را یک بار دیگر بخوانید: «دلا گذاشتم تا تو هر کاری بکنی... هر که دامن دارد سر برآورد؟ به آن درد نمیرد که درمان ندارد؟»



از دیگر مواردی که به نظر می‌رسد در این دو صفحه فهلویات، درنگ و تأملی مجدد را می‌طلبد، مربوط می‌شود به بیتی از قطعهٔ چهاربیتی بندار رازی. اول بیت را به علاوهٔ بیت ماقبل آن، نقل می‌کنم، و بعد از آن خواهم پرداخت به نکات مبهم:

بنفشه بند آیا که چه پنداشت  که با مشکین خطت او را خطر بو
اکر او طرفهٔ برکل کروفه  پس آن کوروفه بر کل طرفه‌تر بو



این دو بیت را جناب صادقی چنین شرح داده است:

«بنفشه بند» ظاهراً به معنی «بند بنفشه» است، اما منظور از آن معلوم نیست چیست؛ شاید به معنی دستهٔ بنفشه باشد. «کروفه» در نسخهٔ اصل طوری نوشته شده که «کُروفه» نیز خوانده می‌شود، اما معنی آن معلوم نیست. معنی «کوروفه» در مصراع آخر نیز روشن نیست. معنی اشعار: ... آیا بنفشه بند چه پنداشت؟ [پنداشت] که با خط مشکین تو او را خطر باشد. اگر او طرفه‌ای بر گل نشاند؟ پس آن... بر گل طرفه‌تر باشد (صادقی ۱۳۸۴: ۶۵).

با توجه به اجزای روشن این دو بیت و ساختار جملات، به نظر می‌آید که ارتباطی نزدیک با این مثل قدیمی دارد: «بر رُسته دگر باشد و بر بسته دگر.»[۱۱]

چنان‌که دکتر صادقی گفته است «بنفشه‌بند» در این شعر بعید نیست که بندِ بنفشه باشد. اگرچه با اندکی مسامحه می‌توانیم «بنفشه‌بند» را کسی تصور کنیم که بنفشه را دسته می‌کرده و می‌بسته است. ظهوری ترشیزی خطاب به یکی از همین بنفشه‌بندها می‌گوید:

به دسته‌بندی زلف بنفشه مویان رو  مرو به باغ چه سنبل کدام مرزن‌گوش

(ظهوری، *دیوان*، ص ۴۴۰)

گل را دسته کردن و هدیه دادن و یا فروختن، موضوعی است که در شعر قدما فراوان بدان اشاره شده و از بنفشه در این میان مکرر یاد شده است؛ چنان‌که

۱۱. نک: عطار، *مختارنامه*، ص۴۰۳، و نیز: رشیدالدین فضل‌الله، *اسئله و اجوبه*، ج۱، ص۲۶۰.

منوچهری دامغانی در مسمطی می‌گوید:

بوستانبانا امـروز بـه بسـتان بُـده‌ای　　زیر آن گلبن چون سبز عماری شـده‌ای
آستین بر زده‌ای دست به گل بـرزده‌ای　　غنچه‌ای چند ازو تازه و تر برچده‌ای
دسته‌ها بسته به شادی بر ما آمده‌ای
تا نشان آری ما را ز دل‌افروز بـهار

بازگرد اکنون و آهستگشان بـر سـر و روی　　آبکی خرد بزن خاک لب جوی بـروی
جامه‌ای بفکن و برگـرد بـه پیـرامن جـوی　　هر کجا تازه‌گلی یابی از مهـر ببـوی
هر کجا یابی ازین تازه بنفشهٔ خودروی
همه را دسته کن و بسته کن و پیش من آر

چون به هم کردی بسیار بنفشـهٔ طبـری　　باز برگرد به بستان در چون کبـک دری
تا کجا بیش بود نرگس خوشـبوی طـری　　که به چشم تو چنان آید چون در نگری
که ز دینار درآویخت کسی چند پری
هر چه بشکفته بود پاک بِکَن باک مدار

(منوچهری، *دیوان*، ص ۱۶۸)

همچنین «طُرفه‌ای» را ابتدا گمان کردم که شاید بتوانیم «طَرفه‌ای» بخوانیم به معنای «لحظه‌ای»، که دیدم آن وقت با مشکل «طُرفه‌تر» در مصرع بعد مواجه می‌شویم.

در مصرع دوم مطلب از این قرار است که آیا با وجود خط مشکین یار بهایی برای بنفشه‌بند (بند بنفشه) می‌ماند؟ «خطر» در اینجا به معنی بها و ارزش اسـت، چنان‌که در این بیت از امیرمعزّی:

مردم به شهر خویش ندارد بسی خطـر　　گوهر به کان خویش ندارد بسی بهـا

(امیرمعزّی، *دیوان*، ص ۱۹)

یا این مصرع از ناصرخسرو: «هر چیز را بها و خطر سوی مردمسـت.» بـه هـر حال، می‌گوید (خطاب به معشوق): بنفشه‌بند چه خیال کرده؟ فکر کرده با وجـود

خط مشکین تو بهایی دارد؟

اما چرا بنفشه؟ جواب ساده است؛ چون در ادبیات ما مکرر موی یار به بنفشه تشبیه شده است. برای مثال فردوسی می‌گوید:

برخسارگان چون سهیل یمن  بنفشه دمیده به گرد سمن

در مصرع سوم می‌خوانیم: «اگر او طرفه‌ای بر گل کروفه.» یعنی اگر او چیز خوش و خاص و باارزشی بر گل ببندد(؟).

البته معنی «کروفه» بر نگارنده نیز روشن نشد، اما همین‌قدر از ظاهر عبارت استنباط کردم که فعل است و شاید معنایی نزدیک به بستن (ببندد) داشته باشد. به هر حال هر چه هست عارضی است. یعنی اگر او چیز خوشی را بر گل عارض کند و اضافه کند، ببندد یا بنشاند...

و بالاخره مصرع چهارم: پس آن کوروفه بر گل طرفه‌تر بو. به احتمال قوی کو- روفه صحیح است و نه کوروفه. جناب صادقی نوشته که معنای «کوروفه» روشن نیست. در چاپ مرحوم بینش بین «کو» و «روفه» فاصله افتاده و این شاید به صواب نزدیک‌تر باشد. معنی مصرع: پس آن که او (کو) روید (روفه؟) بر گل (کنایه از معشوق) طرفه‌تر باشد. در واقع اگر او (بنفشه‌بند: بند بنفشه) چیز باارزشی بر گل اضافه کند یا ببندد و گمان کند که آن را پربها ساخته است، پس آن چیز (خط مشکین) که بر گل (معشوق) می‌روید، باارزش‌تر است.

تقریباً عین مضمون همین دو بیت را هلالی جغتایی در قالب رباعی به نظم درآورده است:

دیدم که یکی، دو دسته از سنبل تر  بربسته و خوش نهاده در پیش نظر

گفتم که برو دو زلف یارم بنگر  بربسته دگر باشد و خود رُسته دگر

(هلالی، *دیوان*، ص ۲۱۴)

باز هم در استنساخ و استنباط و روش تصحیح همین دو صفحه می‌توان تأملاتی سودمند داشت. در دوبیتی سوم (الوند واجی که خوش بو از من آیه) که به زبان همدانی است، مصحح مصرع دوم را چنین آورده است: «درّ و کوهر بدامان از

من آیه.» و توضیح داده است که «از» در اصل «ار» بوده و مصحح آن را به «از» تبدیل کرده است. اما در مصرع چهارم همین دوبیتی «ار من آیه» نوشته شده و در توضیح «ار» آمده است، شاید: از.

نمی‌دانم چطور می‌توان در خصوص ردیف یک شعر دو گونه تصمیم گرفت؟ در بیت سوم از اشعاری که «به زبان قزاونه» آمده است می‌خوانیم: «دلی نبود که سر آنجا بجنبر او نکنی.»

همان‌طور که از وزن شعر برمی‌آید و در نسخهٔ دستنویس عبدالقادر نیز آشکارا دیده می‌شود، دال «نبود» زاید است و نمی‌دانم که این دال که در نسخه نیست و وزن را هم دچار اشکال کرده و اگر واو را ساکن بگیریم (یعنی نَبُود و نه نَبُوَد) ساختار جمله نیز فاسد می‌شود، چطور از اینجا سر درآورده و در توضیح مصحح محترم نیز به همین شکل آمده است (یعنی غلط تایپی نمی‌تواند بود؟)

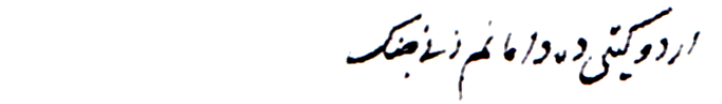
باری، همان‌طور که می‌دانیم «نَبُو» مخفّف «نَبُوَد» است؛ چنان‌که «بو» مخفّف «بُوَد». ضمناً این بیت

اِیَن که جنبر عنبر بزلفش او هاچی  دلی نبو که سر آنجا به جنبر او نکنی

مفرد است یعنی تک‌بیت است و اینکه با دوبیتی ماقبل یکی شده و در شرح ابیات نیز تفکیک نشده تعجب‌آور است؛ چرا که قطعاً نمی‌تواند حاصل اشتباه مصحح باشد.

دو دوبیتی در پایان کار دیده می‌شود که مصحح ظاهراً در نسخهٔ کتابخانهٔ ملک آن را یافته است. اما در *جامع‌الالحان* تصحیح خضرایی (چاپ فرهنگستان) نسخهٔ دیگری نیز (به خط عبدالقادر) این دوبیتیها را واجد است و جناب دکتر صادقی آن نسخه را نیز از نظر گذرانده است. حال ببینیم در تصحیح این دوبیتیها چه نکات قابل بحثی به چشم می‌خورد. در دوبیتی نخست (مصرع سوم) می‌خوانیم: «ار دو کیتی ده دامانم وزنی جنگ» (صادقی ۱۳۸۴: ۶۱؛ مراغی،

*جامع الالحان*، ص۴۴۸). اما وقتی به عکس چاپ شدهٔ این دوبیتی در پایان کتاب مراجعه می‌کنیم، در کمال تعجب می‌بینیم هیچ اثری از حرف واو در ابتدای کلمهٔ «زنی» نیست. و چنان‌که پیشتر گفتیم، صورت صحیح نیز همین است؛ چراکه با الحاق واو به زنی، وزن شعر مختل می‌شود.



دوبیتی دوم البته موارد بحث‌انگیز بیشتری را با خود دارد. ابتدا دوبیتی را به روایت جناب دکتر صادقی بخوانید:

شوان کردان و یاوانان بر آمان　　خمار ببریده با بدریده دامان
چسر حشمان خود سکیژنم (بنگژنم) لاو　　بو که لاوم بربَح کیلی سامان

(صادقی ۱۳۸۴: ۶۱؛ *جامع الالحان*، ص۴۴۸)

در تصویر نسخه در پایان کتاب آشکارا کلمهٔ «خار» دیده می‌شود، نه «خمار». ارتباط خار با بیابان (ویاوانان: جمع بیابان)، و نیز بریدن پا و دریدن دامان، دلیل دیگری بر صحت این قرائت است. و اگر بحث وزن مطرح شود، پاسخ آن است که، چنان‌که گفتیم، در فهلویات (که غالباً در وزن دوبیتی است) گاه به جای مفاعیلن اول فاعلاتن آورده می‌شود. در اینجا این قاعده اعمال شده است: خار ببری (فاعلاتن) ده پا بدریده دامان (مفاعیلن فعولن). شاعر که در بیابان گرفتار شده می‌گوید: خار پا را بریده و دامان را دریده. حال ببینیم توضیح جناب صادقی در خصوص این مصرع چیست. ایشان می‌نویسد:

> خمار اگر همان کلمهٔ «خِمار» عربی باشد به معنی مقنعه است که خاص زنان است، اما معلوم نیست در این شعر خمار به این معنی باشد. «بدریده‌دامان» به معنی «دامن‌دریده» است (صادقی ۱۳۸۴: ۶۷).

و در نهایت بیت اول را چنین معنی کرده است: «شبها در بیابانها گردانم و در

آنجا ظاهر می‌شوم ... با دامن دریده؟» (همان).

اما به نظر می‌رسد معنی بیت چنین باشد: شبها می‌گردد (از پی هم می‌آید) و بیابانها ظاهر می‌شود (در واقع چیزی جز بیابان پیش چشم نمی‌آید)، خار، پا را بریده و دامن را دریده است.

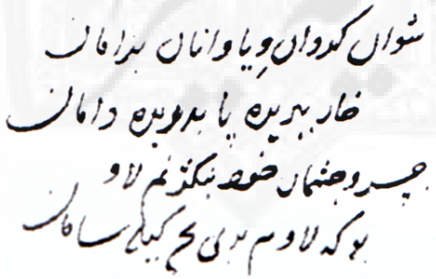
در بیت دوم معلوم می‌شود که قائل این سخن شخصی است که از وطن خود که گیلان بوده (جایی سرسبز و خوش آب و هوا) دور افتاده و در بیابانی برهوت در فراق دیار خود مویه می‌کند:

چرا چشمان خود بنگژنم لاو  بو که لاوم بری ح کیلی سامان

دکتر صادقی «چرا چشمان» را «چسر حشمان» خوانده و این طور شرح داده است: «چسر حشمان» احتمالاً تصحیف «جسر چشمان» یعنی «از چشمان سر» است (همان).

همچنین «بری ح» را با حذف «ی» که در نسخه آشکارا پدیدار است، «بریح» خوانده و در شرحِ بیت، دو نقطه بر آن افزوده و بریجَ را به معنی بریزد گرفته است. توجه کنید:

> ظاهراً «لاو» به معنی الو و شعله است، و «کیلی سامان» به معنی خطّه و سرزمین گیلان. بنابراین شاید معنی بیت چنین باشد: از چشمان سر خود و یا از سر چشمان خود شعله می‌ریزم؟ باشد که شعله و آتش من به خطهٔ گیلان بریزد (بریجَ) (صادقی ۱۳۸۴: ۶۷).



نگارنده از معنی «لاو» بی‌خبر است، اما یکی دو نکته را گفتنی می‌داند: اول اینکه تعبیر چشم سَر (که در مقابل چشم سِر وضع شده) به ادبیات عرفانی تعلق

دارد و در خارج از این حوزه به ویژه در ادبیات محلی و فهلویات سراغ گـرفتن از آن نتیجه‌ای در پی ندارد. دوم اینکه بعید است لاو در این بیت چنـین معنـایی داشته باشد؛ چراکه از فحوای شعر، همان طور که پیشتر اشاره کردم، برمی‌آید که شاعر در فراق خطهٔ سرسبز گیلان محزون است؛ بنا بر این چرا باید از چشـمان خود آتش بر گیلان بریزد؟ ثالثاً «بری» (که با حذف «ی» و اضافه کردن «یـج» به بریجَ به معنی بریزد تبدیل شده) خود به معنی «بَرَد» است. یعنی: باشد که لاو (هر چه که هست) مرا ببرد به (؟) خطهٔ گیلان. البته در نسخه هر دو حرفِ «بح» فاقد نقطه است و بر راقم این سطور معلوم نشد که چیست، اگرچـه نقـش آن از باقی اجزای جمله نسبتاً قابل درک است.

و من الله التوفیق

سید عبدالرضا موسوی طبری

تیر ماه هزار و سیصد و هشتاد و نه شمسی

# کتابنامه


ـ ادیب صابر ترمذی، *دیوان*، مؤلف (؟): احمد عبدالله، ۱۳۸۰ش.
ـ اقبال آشتیانی، عباس، ۱۳۷۸، *مجموعه مقالات عباس اقبال آشتیانی*، ج ۲، به کوشش سید محمد دبیرسیاقی، تهران.
ـ امیرمعزی نیشابوری، *کلیات*، به کوشش محمدرضا قنبری، تهران، ۱۳۸۵ش.
ـ انوری، *دیوان*، به کوشش محمدتقی مدرس رضوی، تهران، ۱۳۷۶ ش.
ـ بابا طاهر، *دیوان*، چ وحید دستگردی، با مقدمهٔ رشیدیاسمی، تهران، ۱۳۳۱ش.
ـ بنایی، علی‌بن محمد معمار، *رساله در موسیقی*، به کوشش داریوش صفوت و تقی بینش، تهران، ۱۳۶۸ ش.
ـ *بیاض تاج‌الدین احمد وزیر*، زیر نظر ایرج افشار و مرتضی تیموری، اصفهان، ۱۳۵۳ش.
ـ بیانی شیرین، ۱۳۸۲، *تاریخ آل جلایر*، تهران.
ـ حافظ ابرو، *زبدة التواریخ*، به کوشش سید کمال حاج‌سیدجوادی، تهران، ۱۳۸۰ش.
ـ خاقانی، *دیوان*، به کوشش ضیاءالدین سجادی، تهران، ۱۳۸۲ ش.
ـ دهخدا، *لغتنامه*، تهران (لوح فشرده، روایت چهارم).
ـ دولتشاه سمرقندی، *تذکرةالشعرا*، به کوشش فاطمه علاقه، تهران، ۱۳۸۵ش.
ـ رازی، امین احمد، *تذکرهٔ هفت اقلیم*، به کوشش سید محمدرضا طاهری، تهران، ۱۳۷۸ش.
ـ رحم‌علیخان ایمان، *تذکرهٔ منتخب اللطایف*، به کوشش امیرحسن عابدی و محمدرضا جلالی نائینی، با مقدمهٔ تاراچند، تهران، ۱۳۴۹ش.
ـ *رسالهٔ شرفیه* (به خط صفی الدین ارموی)، تهران، ۱۳۸۳ ش.
ـ رشیدالدین فضل‌الله همدانی، *اسئله و اجوبهٔ رشیدی*، ج ۱، به‌کوشش رضا شعبانی، اسلام‌آباد، ۱۳۷۱ش/۱۹۹۳م.

ـ سعدی، *کلیات*، به کوشش مظاهر مصفا، تهران، ۱۳۸۳ش.
ـــــــــ، *کلیات*، مطابق نسخهٔ تصحیح شدهٔ محمدعلی فروغی (ذکاءالملک)، تهران، ۱۳۷۹ش.
ـ سلمان ساوجی، *دیوان*، به کوشش ابوالقاسم حالت، تهران، ۱۳۷۱ش.
ـ *شرح دیوان منسوب به امیرالمؤمنین علی‌بن ابی طالب*، تألیف قاضی کمال‌الدین میرحسین‌بن معین‌الدین میبدی یزدی، به کوشش حسن رحمانی و سید ابراهیم اشک‌شیرین، تهران، ۱۳۷۹ش.
ـ شمس قیس رازی، *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، به کوشش محمدبن عبدالوهاب قزوینی، با مقابله و تصحیح مدرس رضوی، تهران، ۱۳۳۸ ش.
ـ صادقی، علی‌اشرف، ۱۳۸۴، «اشعار محلی جامع‌الالحان عبدالقادر مراغی»، *ماهور* (فصلنامهٔ موسیقی)، س ۷، ش ۲۸، ص ۵۹ـ۶۹.
ـ عبید زاکانی، *کلیات*، محمدجعفر محجوب، نیویورک، ۱۹۹۹م.
ـ عطار، *مختارنامه*، به کوشش محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، ۱۳۸۶ش.
ـ *فرهنگ ابجدی عربی ـ فارسی* (ترجمهٔ المنجد الابجدی) ترجمهٔ رضا مهیار، تهران، ۱۳۷۰ش.
ـ قاضی نورالله شوشتری، *مجالس المؤمنین*، تهران، ۱۳۷۷ش.
ـ قطب‌الدین شیرازی، *درة التاج لغرّة الدباج* (باب موسیقی) به کوشش نصرالله ناصح‌پور، تهران، ۱۳۸۷ ش.
ـ مراغی، عبدالقادر، *جامع الالحان*، به کوشش تقی بینش، تهران، ۱۳۶۶ ش.
ـــــــــ، *جامع الالحان* (خاتمه)، به کوشش تقی بینش، تهران، ۱۳۷۲ ش.
ـــــــــ، *جامع الالحان*، به کوشش بابک خضرایی، تهران، ۱۳۸۸ ش.
ـــــــــ، *شرح ادوار* (با متن ادوار و زوائد الفوائد)، به کوشش تقی بینش، تهران، ۱۳۷۰ش.
ـــــــــ، *مقاصدالالحان*، تقی بینش، تهران، ۱۳۵۶ ش.
ـ ملا نورالدین ظهوری، *دیوان*، چاپ سنگی، به کوشش منشی نول کشور، کانپور، ۱۸۹۷م.
ـ منوچهری دامغانی، *دیوان*، به کوشش سید محمد دبیرسیاقی، تهران، ۱۳۷۹ ش.
ـ مولوی، *کلیات شمس یا دیوان کبیر*، به کوشش بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، ۱۳۶۳ش.
ـ نظامی گنجوی، *کلیات*، تهران، ۱۳۷۰ش.
ـ نوایی، عبدالحسین، ۱۳۲۴، *رجال کتاب حبیب السیر* (از حملهٔ مغول تا مرگ شاه اسماعیل اول)، تهران.
ـ نصرالله منشی، ترجمهٔ *کلیله و دمنه*، به کوشش مجتبی مینوی طهرانی، ۱۳۸۴ش.
ـ واله داغستانی، علیقلی، *تذکرهٔ ریاض الشعرا*، به کوشش سید محسن ناجی نصرآبادی، تهران، ۱۳۸۴ش.

ـ واصفی، زین‌الدین محمود، *بدایع الوقایع*، ج ۱، به کوشش الکساندر بلدرف، تهران، ۱۳۴۹ش.
ـ هدایت، رضاقلی‌خان، *مجمع الفصحاء*، به کوشش مظاهر مصفا، تهران، ۱۳۸۲ش.
ـ هلالی جغتایی، *دیوان*، به کوشش سعید نفیسی، تهران، ۱۳۷۵ ش.

In the Name of God

ISSN 1561–9400

# Mirror of Heritage
**(AYENE-YE MIRAS)**

Semiannual Journal of Bibliography, Book Review and Text Information
New Series, Vol. 10, Supplement no. 27, 2012

**A Report on the Editions of Abdo al-Qādir Maraghi's Works**

**By:** Abdoreza Mousavi Tabari
**Proprietor:** The Research Center for the Written Heritage
**Managing Director:** Akbar Irani
**Editor-in-Chief:** Hassan Rezai Baghbidi
**Asistant Editor**: Askar Bahrami
**Internal Manager:** Hosna Sadat Banitaba

**Editorial Board:** Mahmoud Abedi (Professor, Tarbiyat Muʿallem University), Mohammad Ali Azar-Shab (Professor, Tehran University), Habibullah Azimi (Assistant Professor, N. L. A. I.), Asghar Dadbeh (Professor, Allameh Tabatabayi University), Ahad Faramarz Qara-Maleki (Professor, Tehran University), Najaf-Qoli Habibi (Associate Professor, Tehran University), Ali Ravaghi (Professor, Tehran University), Ali Ashraf Sadeghi (Professor, Tehran University), Hamed Sedghi (Professor, Tarbiyat Muʿallem University), Mansour Sefatgol (Professor, Tehran University)

**Scientific Consultants:** Ali Ale Davoud, Parviz Azkaei, Bert Fragner (Austria), Gholamreza Jamshidnezhad Avval, Jan Just Witkam (Netherlands), Paul Luft (England), Arif Naushahi (Pakistan), Ahmad Mahdavi Damghani (U.S.A), Mahmoud Omidsalar (U.S.A.), Jamil Ragep (Canada), Hashem Rajabzadeh (Japan), Francis Richard (France), Mohammad Roshan, Akbar Soboot

**Art Director:** Naghmeh Afshar
**Lithography and Printing:** Noghreh Abi

No. 1182, Second Floor, Farvardin Building, Between Daneshgah and Abu Rayhan Streets, Enqelab Avenue, Tehran, Postal code: 1315693519 – Iran
Tel.: + 98 21 66490612, Fax: + 98 21 66406258
ayenemiras@mirasmaktoob.ir / ayenemiras@gmail.com
http://www.mirasmaktoob.ir
http://www.islamicdatabank.com
http://www.srlst.com
http://www.islamicdatabank.com/farsi/f_default.asp